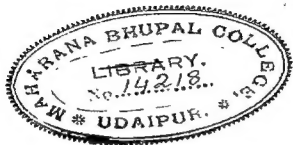


# दृष्टिकोण

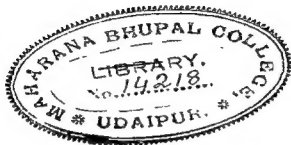


लेखक  
विनयमोहन शर्मा

---

प्रकाशक  
नन्दकिशोर एन्ड्स प्रदर्स  
बनारस

# दृष्टिकोण



लेखक  
विनयमोहन शर्मा

---

प्रकाशक  
नन्दकिशोर एन्ड ब्रदर्स  
बनारस

मुद्रक  
शुभानन्ददास दिवसी  
सुखचि प्रिंटिंग प्रेस  
'मार्केट रोड',  
नावपुर

## प्रकाशकीय

---

हमें श्री. विनयमोहन शर्मा के साहित्य समीक्षात्मक विचारों को “दृष्टि-कोण” के रूप में प्रस्तुत करते हुए अत्यन्त हर्ष हो रहा है। शर्माजी से हिन्दी संसार सुपरिचित है। ग्रंथमें साहित्य का निष्पक्ष भाव से मूल्यांकन किया गया है। आशा है, हिन्दी साहित्य का अध्ययन करने वाले पाठकों का इससे निश्चय हो मार्ग-दर्शन होगा। यहाँ-यहाँ प्रुफ की अशुद्धियाँ रह गई हैं, जिसके लिए हमें अत्यन्त खेद है।

प्रकाशक

## निवेदन

यह मेरे मन-समय पर सामाजिक पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित आलोचनात्मक लघु निरन्धों का संग्रह है। कुछ निरन्धों में साहित्यिक सिद्धांतों और वादों की भी चर्चा की गई है। लेखन-काल की दृष्टि से कुछ निरन्ध आज़ में बीस-साईस वर्ष पूर्व लिखे गये हैं परन्तु उनमें व्यक्त विचारों में परिवर्तन करने की आज भी मुझे आवश्यकता नहीं अनुभव हुई। आलोचना के क्षेत्र में मत-भेद की महा गुंजाइश रहती है। यदि मेरे विचारों में कहीं कोई विशेषी स्वर गूँज पड़ता हो तो इसका अर्थ 'मित्रबन्धनों' की समझना चाहिये। व्यक्ति-विशेष को केन्द्र बनाना मेरे निरन्धों का लक्ष्य नहीं है। जिनके हृदय में साहित्य प्रेरणा के रूप में प्रतिभावान् हुआ है, उनकी कृतियों का निम्न लेख मूलाङ्कन किया गया है।

ग्रन्थ की अशुद्धियों के लिये तो प्रकाशक ही क्षमा-याचना कर सकते हैं, मैं तो केवल उनके लिये खेद ही व्यक्त कर सकता हूँ।

ता २-१०-५०  
नाथपुर महानिवासी  
नागपुर

बिनयमोहन शर्मा

# निबन्ध-सूची

	पृष्ठ
(१) साहित्य की पृष्ठभूमि	१
(२) रस-निरूपति	४
(३) कहानी-कला का विकास	६
(४) आधुनिक हिन्दी साहित्य की प्रवृत्तियाँ	१६
(५) छायावाद-युग के बाद का साहित्य	२१
(६) जड़वाद या वास्तववाद ?	२७
(७) द्वंद्वत्मक भौतिकवाद	३८
(८) साहित्य में प्रगतिवाद	३६
(९) साहित्य में अर्थवाद और आदर्शवाद	५०
(१०) अभिव्यञ्जनावाद	५४
(११) काव्य में गर्मिणी नारी	५७
(१२) हिन्दी नाटकों का विकास	६१
(१३) समस्या मूलक नाटक और सिन्धूर की होली	६५
(१४) गीति काव्य और गुप्तजी	७४
(१५) 'गीतिका' का कवि	८०
(१६) एक गद्य-गीति-कृति की भूमिका	८४
(१७) राष्ट्र गीत	८९
(१८) समालोचना और हिन्दी में उसका विकास	९४
(१९) श्रीनिराला की 'अष्टरा'	१०२
(२०) "पतिता की साधना" में पं. भगवतीप्रसाद वाजपेयी	१०६
(२१) स्व. सुभद्राकुमारी की कहानियाँ	१११
(२२) पं. उदयशंकर भट्ट के भाव-नाट्य	११४
(२३) श्री. उदयशंकर भट्ट की "मानसी"	१२०
(२४) विद्यापति की 'पदावली'	१२६
(२५) 'यशोधरा' और गुप्तजी	१३१
(२६) सुभद्राकुमारी कवयित्री के रूप में	१३७
(२७) 'आनन्दवर्धन' और कविता की श्रेणियाँ	१४०
(२८) 'साहित्य देवता' की समीक्षा	१४६
(२९) प्रबन्ध काव्य और 'कृष्णायन'	१५१
(३०) 'रत्नाकर' का उद्भव-शतक	१७१
(३१) 'लहर' की समीक्षा	१८२
(३२) 'पंत' की वदिमुखी साधना	१८६

# साहित्य की पृष्ठ-भूमि

: १ :

साहित्य मानवीय अनुभूतियों का प्रतिबिम्ब है और उनकी आलोचना पर उनकी सृष्टि ही क्यों होती है ? यह प्रश्न सहज ही उदभूत होता है । कहा जाता है कि मनुष्य में अपने को अभिव्यक्त करने की तीव्रतम आकांक्षा होती है । जब वह संसार में कुछ देखता है, कुछ अनुभव करता है, तो उस अनुभव को अपने तक ही सीमित नहीं रखना चाहता, वह उसे स्वभावतः दूसरों से प्रकट किए बिना नहीं रह सकता । वह 'अपने', 'एक को', 'अनेक' में बिखेरने को व्याकुल हो उठता है । उसमें "एकोहं बहुस्याम्" की भावना स्वभावतः होती है ।

एक मनोवैज्ञानिक का विश्वास है कि साहित्य अतृप्त वासनाओं की अभिव्यक्ति मात्र है । उसका कहना है कि "मनुष्य का समस्त मानव जीवन उसकी कुछ आदिम प्रवृत्तियों और सामाजिक आवश्यकताओं के अन्तर्द्वन्द्व द्वारा ही संगठित और शासित होता है ; और उन प्रवृत्तियों में कामप्रवृत्ति ही सबसे प्रबल रहती है ।" मन के उसने तीन भाग किये हैं — एक चेतन, दूसरा अर्धचेतन, और तीसरा अचेतन मन । चेतन मन में सभी बातों का ज्ञान हमें रहता है ; अर्धचेतन से बीती बातों को हमें स्मृति आती है ; और अचेतनमन सुप्त अवस्था का भाग है, जिसका हमें ज़राभी आभास नहीं होता । शास्त्रीय भाषा में मन के अचेतन भाग "इड" कहलाता है, जो मनुष्य-जन्म की प्रारम्भिक अवस्था है । "इड" विकसित होकर "इगो" नामक दूसरा मन-खंड बन जाता है, जिसमें हमारे चेतन ज्ञान की स्थिति है और इन दोनों से पृथक् मन की तीसरी अवस्था को "सुपर इगो" कहते हैं ; जो आदर्श सिद्धान्त और धर्मधर्म की भावनाओं से ओत-प्रोत रहता है ! वह मन-खंड जिस व्यक्ति में जितना विकसित होता है वह उतना ही आत्मदमनप्रिय होता है । वह अपने "इगो" के प्रकृत विकारों से सदा संघर्ष होता रहता है और उनपर विजय प्राप्त करता रहता है ।

फ्राइड कहता है कि इच्छाओं का दमन दो रूपों में प्रकट होता है—[१] हिस्टीरिया, मेलानकोलोनिया [उदासी] आदि रोगों में और [२] उन्नत

भावनाओं का स्वरूप । कलाकार की "कृति" (साहित्य का जन्म) 'दमन' के दूसरे रूप का परिचय है ।

'माइड' की हम व्यख्या में हमें एकाग्रता दीयता है । यह विशुद्ध काल्पनिक साहित्य के सम्बन्ध में टीका हो सकती है । हमारी इच्छा हवाई जहाज में उड़ना हो है पर हमारे साधन इतने कम हैं कि हम उसमें उड़ नहीं सकते । अतः, हम अपनी इस 'इच्छा' को दमन करना पड़ता है । पर हम स्वप्न में आसानी से उड़ने की उड़ान में उड़ गगन-विहार कर सकते हैं, और वहाँ तो कल्पना के उड़ान में अपने 'उड़ने' के सुख-दुःख को प्रकट कर सकते हैं । माइड के अनुसार हमारी इच्छा प्रयत्न लगाने में जो अनुपम रहती है वह के साहित्य में उतर कर हम मानसिक कृति प्रदान करती है ।

परन्तु प्रश्न यह है कि क्या साहित्य में अनुपम विकारों-इच्छाओं-का ही प्रतिबिम्ब होता है ? यदि ऐसा है तो साहित्य में अनुभूत विकारों-इच्छाओं-का निःकाशन ही हो जाना है । पर हम देखते हैं, 'वृत्त' वासनाओं-अनुभूतविकारों का भी चित्रण साहित्य में रहता है । मन्त्र यह है कि वृत्त और अनुपम दोनों प्रसार की 'वासनाएँ' साहित्य-सृजन की पृष्ठ-भूमि तैयार करती हैं । अनुपम वासनाएँ अपनी अभिव्यक्ति में भावनाओं की तीव्रता का कारण बनती हैं, सुख के मन में विह्वलता, अशान्ति और ललक बढ़ाती हैं और जब तक वे साहित्य का कोई मूर्तरूप धारण नहीं कर लेती, उसे अस्वरूप ही रखती हैं । संभव है, मानसिक अशान्ति के कारण ही माइड ने उसे साहित्य-सृष्टि का मूल माना हो, पर उसकी आँखों से यह बात ओझल हो गई कि अनुभूति का सत्य भी 'साहित्य' को प्रेरित करता है । अतः, हमें साहित्य-सृजन का प्रथम कारण ही युक्तिमग्न प्रीति होता है, हमारे मोहर जो अपने अनुभव को,—चाहे वह अनुपम वासनाओं-विकलता, हो चाहे तत्पन गतना का आत्मनिमोह गुण हो—व्यक्त करने की जो रसात्मक उत्कण्ठा होती है, वही साहित्य की भूमिका है । एक म किमी रम्पु या भाव के अभाव का अनुभव होता है और दूसरे में 'वस्तु' या 'भाव' की प्राप्ति का अनुभव होता है । दोनों स्थितियों में 'अनुभव' आवश्यक है । तभी साहित्य को 'मानव जीवन की अनुभूति' उचित ही कहा जाता है । परन्तु रम्पु या भाव के 'अभाव' और प्राप्ति का अर्थ समझना आवश्यक है । 'वस्तु' चूँकि स्वात्मिक है, इसलिये उसके अभाव और पाने की दशा स्पष्ट है, पर 'भाव' अस्वत्मिक है, इसलिये उसके अभाव और प्राप्ति की स्थिति विचारणीय है । उदाहरण के लिये 'क' बचेहरी में एक सिविल जेन है । सिविल जेन ने पद के साथ कुछ अधिकारों का समावेश है । उन अधिकारों में मुकदमा सुनना, स्थगित करना अनुपम-प्रतिफल निर्णय देना आदि-आदि



हैं। अधिकार-पद सर्वथा अस्वात्मक है। उसी के पास बैठा हुआ 'व' एक क्लर्क है जो 'जज' के अधिकारों को देखकर मन ही मन अपने 'पद' में उन्हें न पा ललक उठता है—विकल हो उठता है। उसकी इस मानसिक प्रक्रिया को हम कह सकते हैं कि 'व' में 'क' के 'अधिकार-पद' के भाव का अभाव उसमें व्याकुलता भर रहा है।

मान लीजिये परिस्थिति विशेष ने 'व' को 'क' के स्थान पर आसीन कर दिया। ऐसी स्थिति में हम कहेंगे कि 'व' जज के अधिकार-भाव की 'प्राप्ति' का 'सुख' अनुभव कर रहा है। कहने का तात्पर्य यह कि हम 'रूप' को ही पाने को व्यग्र नहीं होते, 'अस्व' के प्रति भी हमारी आकांक्षा होती है। उसके अभाव की व्यग्रता हमारे मन को अच्छादित कर देती है, और तब हम भरे हुए तालाब के जल को बंदर से बाहर निकालने के समान उसे मुख या लेखनी से प्रवाहित कर देते हैं। इसी प्रकार उसकी प्राप्ति का हर्ष भी हमारे मन को भर देता है, और हम उसे अपने भीतर ही अधिक समय तक रोक रखने की क्षमता न रहने पर 'बाहर' निःसृत कर देते हैं। विषाद और हर्ष का साहित्य इन्हीं मानसिक क्रियाओं का परिणाम होता है।

## रस-निष्पत्ति

: १ :

भाग्य चित्त-क्षेत्र में रस की कलना अति प्रधान है 'रसो वै ईश्वर,' उन वाद्यों में मानव का जीवन लक्ष्य ही रसोपलब्धि अलगाया गया है। नाट्यशास्त्र के आचार्य भरत ने रस के सम्बन्ध में लिखते हुए कहा है 'निमाणाभायव्यभिचारि संयोगात्स्वनिष्पत्तिः' अर्थात् निमाय-अनुभाव और व्यभिचारी भावों के संयोग से रस ही निष्पत्ति होती है। भरत की इस रस व्याख्या से उनके परपरी आचार्यों का मनोप नहीं हुआ। अतः, उनके 'संयोग' और 'निष्पत्ति' शब्दों को लेकर अनेक राय चल पड़े, जिनकी चर्चा राय में की जायगी। पहिले रस के पौधों में विभाव अनुमानों पर निवार कर लेना आवश्यक है।

मनुष्य सृष्टि में प्रतिनिधित्व होता और अपने में सृष्टि को प्रतिनिधित्व करता रहता है। दूसरे शब्दों में, मनुष्य का सृष्टि के साथ समानता सम्बन्ध है। यही सम्बन्ध सामाजिक चेतना को जन्म देता है। 'सम्बन्ध' के इन रूपों के अनुसार उसने मन में अनेक विचार उठते रहते हैं, प्रत्येक इच्छाशक्ति एक विचार है—एक भाव है। पर मनुष्य इच्छाशक्तियों के परिणाम को तोलकर उनमें मुख्यतः दो भाव या विचार निर्धारित कर दिये गये हैं और वे हैं सुख तथा दुःख। मूलगत भावों को अंग्रेजी में Instinct अथवा Sentiment कहते हैं। इन्हीं को मूलरूप में मानकर प्राचीन अलङ्कारिकों ने अलग-अलग विचारों अथवा भावों को प्रधानतः नौ भावों में परिगणित कर लिया है वे हैं रति, हास, शोक, प्रीति, उत्साह, भय, वृत्ता, निश्चय और निन्द। 'रसगोष्वर' में जगन्नाथ कहते हैं "जो वास्तविक चित्त में चिन्तन विद्यमान होती है वे ही स्थायी भाव कहलाते हैं और इन्हीं से रस निष्पत्ति होती है।" पर भावों की संख्या प्राणियों के लिये उनका आप्त और उद्दीप्त होना भी आवश्यक है और यह निया जिस उपादान से समय होती है उसे रिभाव कहते हैं। जो भावों को आप्त करते हैं, वे आलस्य निमाय और जो उद्दीप्त करते हैं, उन्हें उद्दीपन रिभाव कहा जाता है। अमूर्त भाव आप्त हास शरीर पर जो प्रभाव दर्शित करते हैं वे अनुमान कहलाते हैं। 'अनु' का अर्थ पश्चात् होता है। भाव के अनन्तर जो भी निया शरीर पर गोचर होने लगती है उसका तीन प्रकार होता है

१ कायिक, २ मानसिक, ३ सात्विक। सात्विक अनुभावों की संख्या आठ है — स्वेद, स्तम्भ, रोमांच, स्वरभंग, वेपथु (कंप), वैवर्ण्य, अभ्र और प्रलय (मूर्च्छा)। जो भाव थोड़े २ समय तक तरंगित होकर विलीन हो जाते हैं, वे 'संचारी' या 'व्यभिचारी' कहलाते हैं। उनकी संख्या ३३ मानी गई है। व्यभिचारी भावों में से यदि कोई एक भाव स्थायी रूप से मन को अभिभूत कर लेता है; तो वह संचारी न रह कर 'स्थायी' बन जाता है। मन अनेक-संस्कारों—विकल्पो से रचित है; अतः उसकी वृत्ति अनिश्चित है। इसलिये उसमें रह कर भावों का उदयन और विलयन होता रहता है — परिस्थिति विशेष से कोई भाव प्रधान बन जाता है और कोई-उसके पोषक, 'संचारी' आदि के रूप में गौण हो जाते हैं।

भरत के अनुसार 'विभावानुभावसंचारी' के योग से रस की निष्पत्ति होती है पर — भरत की इस व्याख्या से आचार्यों को शंका हुई कि रस की निष्पत्ति किसमें होती है — नाटक के पात्र में; अभिनेता में या दर्शक में? यहाँ यह स्मरण रखना चाहिये कि रस-निष्पत्ति का सिद्धांत भरत मुनि ने नाट्य रचना की दृष्टि में रसकर निर्गमित किया था। सबसे पहले भट्ट लोल्लट ने भरत के 'निष्पत्ति' शब्द से यह अर्थ निकाला कि 'रस' की उत्पत्ति नाटक के पात्र में होती है। अभिनेता या नट वेश-भूषा, वचन, व्यापार आदि द्वारा नाटक के पात्रों का अनुकरण करते हैं, जिससे उनमें भी रस की प्रतीति होती है और दर्शक विभाव-अनुभाव संचारियों द्वारा चमत्कृत हो आनंद से भर जाता है। वस्तुतः दर्शक के मन में रस नहीं होता। लोल्लट का यह मत 'उत्पत्तिवाद' के नाम से प्रसिद्ध है। इस मत पर यह आपत्ति उठाई गई कि नाटक के पात्रों की वेश-भूषा आदि बाहरी यातों का अनुकरण तो किया जा सकता है—वेश-विभूषण साध्य है, पर उनके हृदयों में सरसनेवालों भावों को पात्रों कैसे ग्रहण करने में प्रभावित कर सकते हैं? पात्र परस्पर एक दूसरे को दुष्यंत और शकुंतला नहीं मानते; वे तो अपनी सत्ता पृथक् रखकर उनका अनुकरण मात्र करते हैं। शकुंतला का दुष्यंत द्वारा प्रत्याख्यान उसके जीवन-मरण का प्रश्न था। पर, क्या शकुंतला का अभिनय करनेवाला अभिनेत्री नकली दुष्यंत के विच्छेद में सचमुच उन्मत्तित हो सकती है? उसके नेत्रों का पानी आँसू नहीं होना, वास्तव में पानी ही होता है। इसके अतिरिक्त दर्शक को जिस भाष की कभी अनुभूति नहीं हुई वह अभिनेताओं के असत्य अनुकरण-मूलक अनुभवों से कैसे प्रभावित हो सकता है? लोल्लट भट्ट यह भी कहते हैं कि विभावों का प्रकीर्णक रस का कारण और रस है। परन्तु यह भी ठीक नहीं है। विभाव के क्रियमान रहने पर ही रस की उत्पत्ति हो सकती है। विभावों के माध हो रस का गर्जन होता है।

उत्तराल में शत्रु, न होकर शत्रु कि ने अनुमितिगत की अप्रति किया। उन्होंने भक्त व निष्पत्ति शब्द का अर्थ अनुमिति ग्रहण किया। उनके मत से रस नाटक या पात्र में ही निश्चयान रहता है, नट विभाव, अनुभाव द्वारा जब नाटक के पात्र का अभिनय करता है, तब नट। म भी हम नाटक के पात्रों के भावों का अनुभव लगा लेते हैं। दर्शक में रस की स्थिति नहीं होती। वह तो 'शत्रु' अभिनेता की ही नायक समझ लेता है। इसी भाँति से, उसे नट में नायक के भावों का अनुमान हो जाता है। इस 'वाद' में जो रस की अवस्थिति दर्शक में उदात्त माननीय है। भट्ट नायक का कहना है कि तत्पर्य, व्यक्ति में भिन्न भावों की सत्ता से कैसे आनंद मिल सकता है। नायक के विभाव-अनुभाव दर्शक के विभाव अनुभाव नहीं सकते। नायक के विरोध का यह कहकर निराकरण किया गया है कि अभिनय देखते देखते दर्शक के मन में भी यह भाव उठता है कि "नायक मैं होऊँ" नायक का स्थायीमान दर्शक में सिद्ध्यारूप से प्रकट होता है, जिसकी प्रकिया उसके मन में होती है और वह आनंदित हो जाता है। परन्तु इस मन पर भी यह आपत्ति उठाई गई है कि यदि आनंदन के प्रति नायक के प्रेमभाव का दर्शन हो में उदय होना मानें तो पूज्य व्यक्तियों ने सम्भव में इस अनुमान का निर्वाह कैसे होगा। नाटक के पात्र राम का सीता के प्रति जा स्निग्ध रतिमान है यही यदि दर्शक का भी सीता के प्रति होने लगेगा तो दिव्य सृष्टि की आत्मा कैसा उठेगी। ऐसी स्थिति में रस नष्ट, रसभाव ही निश्चित होगी।

इसने विरोध में भट्ट नायक ने भुक्तिवाद का पुरस्सर किया। इस वाद के अनुसार रस की सत्ता दर्शक में होता है और वह अभिवा, भावकत्व तथा भोजन कल्प नामक शक्तियों के सहारे रस का आस्वाद लेता है। भट्ट नायक काव्य को 'शब्दार्थक' मानते हैं। अतएव उनके मत में शब्द-शक्ति के द्वारा पाठक या श्रोता ने हृदय में रसानुभूति पैदा होती है। शब्द के तीन व्यापार हैं अभिवा, भावना, और भोग। अभिवा शब्द का अर्थवाच करता है। जो भाव रसोत्पत्ति का कारण है उसे शब्द के द्वारा अभिव्यक्त म योग्य होना चाहिये। शब्द की दूसरी शक्ति भवना है। शब्द जब किसी व्यक्ति-विशेष की अनुभूति का अर्थ देता है तो वह उस व्यक्ति-विशेष की अनुभूति का ही नहीं व्यक्त करना, सर्वसाधारण का अनुभूति को भी व्यक्त करता है। शब्द भावनाशक्ति द्वारा व्यक्तिगत भावों को साधारणीकृत भाव में परिवर्तित कर देता है और उससे जा अनुभूति पैदा होता है वह व्यक्तिगत मध्य में परे जाकर सार्वजनिक बन जाती है। और सभी दर्शक, पाठक या श्रोता में रसानुभूति होने लगती है-सामान्य की समझ होती है। पात्र में भाव होनेवाले नादात्म को प्रवेचो में Empathy कहा जाता है।

अभिनव गुप्त भट्ट नायक के साधारणीकृत सिद्धान्त को मानते हैं पर उनके भावकत्व और भोजकत्व पदों में कोई नवीनता नहीं पाते। वे कहते हैं भावकत्व और भोजकत्व शब्द-व्यापार नहीं हैं। इनका कार्य व्यंजना और ध्वनि से स्वतः जाता है। अभिनवगुप्त ने रस-निष्पत्ति को रस की अभिव्यक्ति माना है। रस की व्याख्या में वे कहते हैं, काव्य के शब्दों द्वारा मानव-हृदय में अव्यक्त रूप से वर्तमान भाव अथवा वासना, विभाव, अनुभाव द्वारा उद्बुद्ध होकर 'हृदय-संवाद' के मार्ग से रसरूप में अनुभूत होती हैं। भाव चित्त की एक वृत्तिमात्र है। भरत ने लौकिक अनुभूति को रसानुभूति में परिवर्तित करने के लिये हृदय-संवाद (सहृदयता) की आवश्यकता यत्नाई है। विशिष्ट अनुभूति को रसानुभूति बनाने के लिये साधारणत्व में परिचित होना आवश्यक है। काव्यगत अनुभूति को स्वगत समझने, परगत समझने या देशकाल-तक-सीमित मानने से रस-निष्पत्ति संभव नहीं। इस बात को भट्टनायक तथा अभिनव गुप्त समझते थे। तभी उन्होंने व्यक्तिगत अनुभूति को श्रोता की मानसभूमि पर लाने के लिये श्रोता से उस मानस भूमि में प्रविष्ट होने की अपेक्षा की है; जहाँ पहुँचकर व्यक्ति देश, काल और व्यक्ति-निरपेक्ष हो जाता है। यही अवस्था सार्वजनीन अनुभव के रसास्वाद की है। अभिनवगुप्त का यह वाद अभिव्यक्तिवाद के नाम से प्रसिद्ध है।

प्रश्न यह है कि साधारणीकरण की अवस्था किसमें पैदा होती है-पाठक दर्शक या श्रोता तथा पात्र के मध्य अथवा पाठक, दर्शक या श्रोता तथा कवि के बीच? वास्तव में कवि में ही सर्व प्रथम भाव विशेष का उद्रेक होता है। कवि अपने पात्रों की स्थिति में अपने को ले आता है। सृष्टा ही अपनी सृष्टि के साथ एकाकार हो जाता है। नाटक और प्रबन्ध काव्य में तो कवि और दर्शक, श्रोता या पाठक के बीच पात्र मध्यस्थ बनता है और गीति काव्य में उसका अपने पाठक या श्रोता से सीधा सम्बन्ध स्थापित हो जाता है। एक में पात्रों के द्वारा नाटककार या कवि का अपने पाठक, दर्शक या श्रोता से भाव-तादात्म्य होता है और दूसरे में कवि बिना मध्यस्थ के अपने पाठक या श्रोता के साथ एक हो जाता है। यह तभी संभव है; जब रस-ग्राहक की भावकत्व-शक्ति 'सहृदयता' जागृत हो। भट्ट नायक का "भावना-व्यापार" साधारणीकृत का आवश्यक उपकरण है। एक ही जाति की वस्तुयें निकट आती हैं। यही सिद्धान्त भावों के संबंध में भी लागू होता है। कवि और पाठक जब समभाव भूमि पर खड़े हो जाते हैं तो वे एक दूसरे को सम दुखी या सुखी अनुभव कर तुष्टिताम्य करते हैं और यह तभी होता है जब पाठक के मन में भी कवि की भावना किसी न किसी रूप में सोई रहती है। पाठक के लिए यह

मान्यता नहीं है कि उसने प्रसन्न कवि के भावों को अनुभव किया हो। उदाहरण के लिये सिंह की पीड़ा का साधारणीकरण होने के लिये पाठक को स्वयं सभी सिंह का प्रसन्न अनुभव होने की आवश्यकता नहीं है, यदि उसने किसी की सिंह-पीड़ा को देखकर सभी दुःख अनुभव किया है तो यह अनुभव भी उसके मन पर संस्कार बन कर अविनष्ट हो सकता है। और नाटक या काव्य देखकर सभी मानसिक संस्कार जाग उठता है। निधरा पर जब कवि कुरुक्षेत्र लिखता है तो कवि स्वयं तो सभी निधरा नहीं बना रहता, वह किसी 'निधरा' के मानसिक स्थिति के साथ पहिले साधारणीकरण की अवस्था प्राप्त कर लेता है। वह अपने आत्ममन के साथ जब तक एकात्म स्थापित नहीं करता तो जब तक उसके मन में अनुभूति संस्कार नहीं जगने पाता। राम-भोक्ता व्यक्ति के मन पर भी भोक्ता के संस्कारों का प्रत्यक्ष अनुभव होना आवश्यक नहीं है, वे 'मनोवशात्' ही प्राप्त हो सकते हैं। अभिनवगुप्त के मतानुसार हम निष्पत्ति सभी होती है जब भव पहिले से ही वाचना-रूप में विद्यमान रहता है। पर 'वाचना' या संस्कार प्रत्यक्ष अनुभव से ही नहीं परोक्ष अनुभव से भी मन पर, स्थिति हो सकते हैं, इसे हमें नहीं भूल जाना चाहिये

# कहानी-कला का विकास

: ३ :

कथा मानव जीवन का उत्स है और कुतूहल भी। वेकन ने कहा है—  
 “वस्तु सत्य और सत्य ज्ञान एक ही है। दोनों में अन्तर इतना ही है कि एक  
 किरण है और दूसरा उसका प्रतिबिम्ब।” हम यही अन्तर जीयन और कथा में  
 मानते हैं। जीवन स्वयं सत्य है और कथा उसका प्रतिबिम्ब। जिस प्रकार  
 जीवन अनेक व्यापारों तथा अंगों का बना हुआ है उसी प्रकार कथा भी कुछ  
 अथवा कई व्यापारों तथा अंगों का प्रतिबिम्ब हो सकती है। इस प्रकार कथा  
 के दो रूप होते हैं। एक वह जिसमें जीवन के अंग विशिष्ट अथवा कतिपय  
 व्यापारों की प्रतिछाया हो और दूसरा वह जिसमें समस्त जीवन व्यापारों की पर-  
 छाई चित्रित हो। जिसमें जीवन का खंड गृहीत होता है वह कहानी और जिसमें  
 अखंड जीवन अंकित होता है वह उपन्यास के नाम से अभिहित होता है।

## कहानी के तत्त्व

उपन्यास के समान कहानी के भी निम्न तत्व होते हैं—

(१) कथावस्तु (२) पात्र (३) कथोपकथन (४) शैली (५) उद्देश्य।

## कथावस्तु

कहानी जीवन का खंड होने के कारण उसकी कथावस्तु छोटी होती है  
 इसीलिये उसके गुंफन में अधिक सतर्कता की आवश्यकता है। कथा ऐसी हो जो  
 नई चीज जान पड़े पर अनहोनी न हो; रोचक हो, मनोभावों को स्पष्ट करनेवाली  
 हो। यह इतनी संगठित हो कि उसमें एक भी शब्द भरती का प्रतीत न हो।  
 उसका प्रत्येक शब्द, प्रत्येक वाक्य उद्देश्य की ओर ले जानेवाला होना  
 चाहिये। प्रसिद्ध आंग्ल समीक्षक रिचार्ड्स ने कहानी में वस्तु-तत्त्व को बड़ा महत्त्व  
 दिया है। वह कहानी को सृजनात्मक साहित्य का (Creative-Literature)  
 बीज मानता है। नाटक और महाकाव्य की सृष्टि कहानी के बिना असंभव है।  
 गीतिकाव्य में भी कहानी का प्रवेश संभव है। यदि कहानीकार में कौशल है तो  
 वस्तु को आकर्षक रूप दे पाठक में सौंदर्य-सुख संचारित कर सकता है।

## पात्र

कहानी में पात्र का चरित्र-चित्रण नदी चतुराई से किया जाता है। उसमें निर्माण का गुण दिखाने से यत्न सदाश्री में ही पात्रों के चरित्र का स्वरूप-मान हो जाता है। कहानी में बितने ही कम पात्र होते हैं, चरित्र-चित्रण उतना ही अधिक स्पष्ट होता है। पात्र ऐसे ही जो हमें अपरिचित न जन पढ़ें, वे इसी पात्रों के प्रखी हमारे चारों ओर चलने विरमे गले-हों। दूसरे शब्दा में कहें तो बहुत सफ़ाई है। पात्रों के चित्रण के दो प्रकार प्रचलित हैं— एक में केवल अपने ही चरित्र पर पात्र के व्यापारों तथा समापण से उसके चरित्र का चित्रण किया है, दूसरे में वह सब उसमें मन का विश्लेषण करता है। प्रथम प्रणाली में व्यापार पात्र के सम्बन्ध में किसी प्रकार की विवेचना नहीं करता। इसे नाटकीय प्रणाली कहा जाता है और दूसरी प्रणाली को जहाँ व्यापार पात्र की भावनाओं का चित्रण आदि की समीक्षा करता है और अन्त में स्वयं उसके चरित्र का निर्णायक बन जाता है, 'विश्लेषणात्मक प्रणाली' में विशेषित किया जाता है। कहानी में एक या दोना प्रणालियों का प्रयोग हो सकता है। पर उभय मिश्रित विश्लेषण के लिए बेहतर है। क्योंकि वह पूरा जीवन नहीं, जीवनाग का एक चित्र है।

## कथोपकथन

कथोपकथन कहानी को रोचक बनाते हैं। वास्तव में इस तत्त्व के द्वारा ही कहानी आगे बढ़ती और अपने उद्देश्य को छूती है। पात्रों के चरित्र भी इसी से प्रभावित होते हैं। कहानी में लम्बे सम्वादों से अतीतकृष्ण नष्ट हो जाता है, 'कथा' पर नहीं चर पाती। अतएव सम्वाद छोटे हों, सुस्त हों, लक्ष्य की ओर ले जाने वाले हों।

## शैली—

शैली कहानी कहने के ढंग का नाम है। कहानी —(१) आत्मचरित्र के रूप में बही जा सकती है या स्वयं कहानीकार अपने जीवन की कथा 'निरोप' कह रहा हो। कहानी की यह शैली 'मैं' के साथ चलती है।

(२) इतिहास के रूप में बही जा सकती है जिसमें कहानीकार तत्त्व-गोचर घटनाओं का वर्णन करता जाता है। अधिकांश कहानियाँ इसी शैली में लिखी जाती हैं।

(३) आपसी और (४) पात्रों में भी कहानी बही जाती है।

शैली के अन्तर्गत कहानी कहने के ढंग के अतिरिक्त भाषा का भी विचार होता है। भाषा का रूप कल्पमय हो सकता है अथवा सरल — व्यावहारिक



भी। काव्यमय शैली में हिन्दी की प्रारंभिक कहानियां पाई जाती हैं। कहानियों में जीवन की वास्तविकता का आभास लाने के लिये पात्रों की सामाजिक स्थिति के अनुरूप भाषा का प्रयोग होना चाहिए।

**उद्देश्य—**

कहानी का स्पंदन है। वह केवल मनोरंजन हो सकता है; केवल शिक्षाप्रद अथवा दोनों भी। कहानी का लक्ष्य जीवन सम्बन्धी किसी रहस्य का उद्घाटन, समाज की किसी स्थिति विशेष की आलोचना अथवा विशिष्ट मानव प्रकृति पर प्रकाश डालना भी हो सकता है। मानव जीवन बड़ा जटिल है। अतएव उसकी जटिलता के किसी भी भाग पर चोट की जा सकती है। उसकी किसी भी ग्रंथि को खोला जा सकता है। उद्देश्य के अनुसार ही कहानी रोमांचकारी, विनोदी या क्रूर हो सकती है; उपदेश या मनोरंजन प्रधान हो सकती है। अच्छी कहानी में उपदेश उसकी मनोरंजकता को नष्ट नहीं करता, वह 'ओठ में रहकर धीमे स्वर में बोलता है। 'ओ' कहता है—पहले यह सोच लो कि तुम किस प्रभाव को उत्तरज करना चाहते हो। वस उसी के आधार पर पात्र और घटनाओं को चुन लो; कहानी बन जायेगी।

कहानी भी अन्य कलाओं की भांति सौंदर्यानुभूति की अभिव्यक्ति है। और कहानीकार की यह अनुभूति जितनी हो गहरी होती है वह जीवन के रहस्य को—सत्य—कों उतने ही संयत रूप में व्यक्त करता है। सौंदर्यानुभूति को ही बर्नाड शा सरस अनुभव कहते हैं। वस्तु—जगत जब कहानीकार के हृदय में भावजगत् बन जाता है, जब वह अपने समाज के जीवन-व्यपारों में तादात्म्य स्थापित कर लेता है तभी वह आनंद से विभोर होता है और इसी विभोरता को हम सरस अनुभव कह सकते हैं। यही कहानी का सत्य है और सत्य ही सुन्दरम् है। कहानीकार जब अपने मन की बात कहता है तभी कहानी में प्रभाव उत्पन्न करने की क्षमता पैदा होती है। अनुभूत सत्य को व्यक्त करने में संयम की आवश्यकता होती है। जो सत्य जन-मन को उन्नत करता है; उसे भुलाता नहीं—जगाता है। यही अभिव्यक्ति का उद्देश्य होना चाहिये। प्रेमचंद ने उचित ही लिखा है, संयम में शक्ति है और शक्ति ही आनन्द को बुनियाद है।

इस प्रकार कहानी का उद्देश्य केवल कहानी कहना ही नहीं है कहानी के द्वारा हमें भी कुछ कहना है। और यह 'कुछ' इस ढंग से कहा जाय कि हमारा अन्तर्भन अनजाने उसे ग्रहण कर मुग्ध हो उठे—आनन्द से भीग उठे।

उद्देश्य के अनुसार ही कहानी के दो रूप हमारे सामने आ जाते हैं। वे हैं—यथार्थवादी और आदर्शवादी। यदि कहानीकार का लक्ष्य या उद्देश्य जीवन का

प्रतिष्ठा प्राप्त करना है ना उसकी कहानी 'यथाववाद' का रूप धारण करेगी और यदि कहानीकार 'योजना' क्या होना चाहिए ? को दृष्टि से कहानी लिखेगा तो उसमें उसे ऐसे पात्रों का क्या अंकित करनी पड़ेगी, जो हम लोको के होने पर भी गहरा—लोक बनाने में। ऐसी कहानी आदर्शवाद की कहानी कहलायेगी। दुर्लभ उपाय का करनी है, हम आदर्शवाद भी कर सकती है पर हममें अनापन नष्ट हो सकती है। हम पात्रों को अपने निज अनुभव नहीं कर सकते। प्रेमचंद ने ऐसा कहानी को उत्तम माना है जिसमें यथार्थ और आदर्श दोनों का सम्मिश्रण है। ऐसी कहानी को उन्होंने आदर्शवादी यथार्थवाद की कहानी कहा है। ऐसी कहानी में पर भर्ती पर रहते हैं पर आदर्श आकाश की ओर उड़ा रहता है। आज का कहानीकार कहानी के लोक में न निचर कर इसी लोक में राजमार्ग पर, चौक पर, गली बूँच में, सेना-सहितानों में चक्कर लगाता है और यहाँ से अनुभव के सत्य को ग्रहण करता है।

यह सब है कि कभी साहित्य से प्रेरित "वाद" के फेर में कतिपय हिन्दी कहानीकारों ने भारतीय समाज को कभी नोखा पहिनाना प्रारंभ कर दिया है। विवाहित जीवन की व्यवस्था और स्त्री-पुरुष के बीच सम्बन्ध को दृष्टान्तता पर जोर दिया जाने लगा है। संभवतः यथाववाद की इसी दिग्दर्शना से प्रेरित होकर प्रगतिशील लेखक मधु के मध्य भी सञ्जय खत्री ने लिखा था—“हम प्रगतिशील लेखकों से यथाव चित्रण की माँग करते हैं लेकिन यथार्थ चित्रण का कदापि यह अर्थ नहीं कि प्रत्येक वस्तुवस्तु को ज्यों का त्यों—दृष्ट-चित्रित कर दिया जाय। प्रगतिशील यथाव चित्रण का अर्थ यह है कि अनेक और विभिन्न यथावर्णनाओं में से उन तथ्यों का चयन किया जाय जो व्यक्ति और समाज के लिये अपेक्षित रूप से अधिक महत्व रखते हैं और फिर इनको इस प्रकार समुच्चय किया जाय कि इनसे वास्तविकता पर मनुष्य स्वाधीनता और नैतिक उत्थान के उच्च रास्ते मार्ग पर और बढ़ते रहने के लिये सैवार हो सकें जो वर्तमान युग में उन्हें आत्मोन्नति, बौद्धिक सज्जता और शारीरिक स्वस्थता की मज्जा तब ले जा सकता है। स्वर्गाया संश्रितों ने भी एक बार हेदरावाद—प्रगतिशील लेखक—मधु के कहा था—“यथाववाद ही सब कुछ नहीं है। हमें उससे ऊपर उठना चाहिये।” सत्य में, कहनी का उद्देश्य मात्रावित्त अन्तर्गत प्रदान करना है और यह आनन्द तभी प्राप्त किया जा सकता है जब हम जीवों के अन्तः के साथ धियाँ तब भी पहुँच सकें।

### कहानी के विभिन्न भेद

कथावस्तु के मातृ-पुत्र अनुसार कहानी ऐतिहासिक, सामाजिक, राजनीतिक, धार्मिक और व्यक्तिगत कहला सकती है और अतः भविष्य में मातृ-पुत्र को यह

उद्दीप्त करती है उसके अनुसार शृंगार, करुण, हास्य, मयानक आदि रस की भी समझी जाती है। कहानी के तत्त्व विशेष की प्रधानता के अनुसार वह वस्तु या घटना—अपान, पात्र या चरित्र प्रधान भी कहला सकती है।

### कहानी का विस्तार

कहानी को विस्तार दो पंक्ति से लेकर कई पृष्ठों का हो सकता है। संसार की सब से छोटी कहानी यहाँ दी जाती है:—

“दो यात्री साथ साथ रेल के डब्बे में बैठे यात्रा कर रहे थे। घातचीत के सिलसिले में एक ने कहा—‘मुझे भूतों में विश्वास नहीं है।’ दूसरा मुसकुरा कर बोल उठा—‘सचमुच ?’ और गायब हो गया।”

विशाल भारत में पं० श्री राम शर्मा भी इसी प्रकार की लघु कथा आजकल लिख रहे हैं। ‘कला’ विस्तार पूर्वक वर्णन में नहीं, विस्तार के दृग्गन्त में है—पाठक की कल्पना को उत्तेजना देने में है।

### कहानी का विकास

जब से मनुष्य ने अपने जीवन-व्यापारों के प्रति सजग अनुसन्धान अनुभव किया और उसे व्यक्त करने की गहन वासना से वह अभिभूत हुआ तभी से कहानी का जन्म माना जा सकता है। मानव जागरण के प्राचीनतम ग्रंथ-उप-निषद् ग्रन्थों में ‘कहानी’ विद्यमान है, जो जीवन-तत्त्वों की व्याख्या करती है। पर रस से सिक्त करने वाली कहानी एहिक संस्कृत साहित्य-युग की उपज है। संस्कृत साहित्य शास्त्रों में ‘कथा’ और ‘आख्यानिका’ शब्दों की व्याख्या है। कथा में आधुनिक ‘Fiction’ (मल्ल या गप्प) का भाव है, जिसकी वस्तु सर्वथा कल्पित होती है और आख्यानिका में वस्तु इतिहास का सुश्रवण कर चलती है। संस्कृत साहित्य में ‘गुणोदय’ की बृहत्कथा का, जो ‘वैशाची’ भाषा में लिखी गई, और जिसकी प्रशंसा वाण आदि ने मुक्त कंठ से की, मूल ग्रन्थ अप्राप्य है पर उसका कुछ अंश संस्कृत में उल्था होकर बृहत्कथा श्लोक सग्रह ‘बृहत्कथा—मंजरी’ और ‘कथा सरित्सागर’ के रूप में रक्षित है। ‘गुणोदय’ की कथा में अलंकारिता कम है, कथात्व अधिक है। उनके पश्चात्, सुबोध की व. सद्यत्ता और वाण की कादंबरी ने संस्कृत कथा-साहित्य को सरसता से अनुप्राणित किया। उनमें भाषा की अलंकारिता, कथा-रस की अविच्छिन्नता और रस की परिपक्वता-ज्ञानों की मधुर विवेकी बहती है। काव्य की भाँति संस्कृत युग की कथा का लक्ष्य भी-रस-संचार है। आज का आंग्ल साहित्य-शास्त्री भी समी सृजनात्मक-साहित्य का उद्देश्य रस-संचार मानता है।

हमारे द्वारा प्राचीन साहित्य में कहानी की मुद्रा परंपरा विद्यमान है तो भी हिन्दी-कहानी का निम्न उम्र परंपरा की नहीं है। वह पश्चात्त्य कहानी-काल से प्रेरित एवं पोषित है।

पश्चिम में औद्योगिक कहानी १९ वीं शताब्दी की देन है। बर्षों की औद्योगिक क्रांति (Industrial Revolution) ने जनता के जीवन और परिणामा साहित्य का प्रभावित कर कहानी को नई गति, नई दृष्टिकोण और नई विचारधारा प्रदान की। जीवनसर्पथ की तीव्रता के कारण जनता ने कम साहित्य विलास के लिए समय का अभाव महसूस करने में उद्यत रहना का जन्म हुआ। अमेरिका, फ्रांस और रूस में उसका प्रारंभ हुआ। अमेरिकन कथानक को ने सर्वप्रथम प्रभाव और लक्ष्य की दृष्टि पर ध्यान दिया। रूसी कथाकार तुर्गेनेव, गोर्की और टॉल्स्टॉय ने उत्तरी सिबेरी के प्रति गहनतुष्टि प्रकट कर कहानी का जनता के आर्थिक संनिकट हलाने का यत्न किया। फ्रांसीसी लेखकों, विशेषकर झोला और मोंतान ने उन्हें रूप, प्रभाव और आदरणीयता के सम्बन्ध के साथ पूरा पटना, एक पात्र और एक दृश्य से सम्बन्धित कहानी का स्वरूप। उनका जीवन के एक चरण (Phase) का चित्रण तथा सुन्दर बन गया है। पश्चात्त्य कहानी-साहित्य का प्रभाव भारतीय साहित्य पर सीधा पड़ा है। बंगला में उसको रूपा से बंगाली कहानी का रचनात्मक अधिन अन्वयन हो गया था। यद्यपि हिन्दी तथा साहित्य सबसे पहिले उसी उच्च-गति में होने लगा। यो ऐतिहासिक दृष्टि से दशावतार की रानी कतरी की रानी हिन्दी की प्रथम कहानी मानी जाती है परंतु उसमें औद्योगिक कहानी-मार्ग का समावेश नहीं है। गहपरी की रगला से आरुविष जाह्नवी कहानियों के बाद किशोरीलाल गोस्वामी की मास्वी में लगभग सन् १९०० में प्रकाशित 'दुन्दुभी' हिन्दी की प्रथम योजित कहानी मानी जाती है। उसने सन् १० रामचन्द्र जुक्त की 'ग्यारह वर्ष का समय' प्रकाशित हुई। 'गंग मरिचा की दुलई पाली' कहानी अधिक अधिक और भार प्रदान है। जयशंकर प्रसाद ने कलना और भावुकता को लेकर 'दुन्दु' में जो कहानियाँ प्रकाशित की हैं वे अन्तःश्रवण ही मार्ग इंगित करती हैं। इत्येव की कहानी का प्रारंभ बाद में जो० बी० श्रीराम के द्वारा हुआ। सन् १९१३ में प० विश्वम्भर नाथ शर्मा की कविता की रचयिता कहानी की ओर हिन्दी जनता का ध्यान आकर्षित हुआ। उनसे ग्रन्थ चोखन के चित्र कथासंग के अधिक संनिकट है। इसी काल में राजा राविका रमण सिंह, प० कालादत्त शर्मा, प० चन्द्रशर शर्मा 'मुल्लेरी' आदि का कहानी-चक्र में प्रवेश होता है। श्री प्रमथन्त्र की कहानियाँ सन् १९७३ में प्रकाशित होने लगी। प्रमथन्त्र ने साक्षीयुग से प्रभावित

हो अपनी कहानियों में ग्रामीण उत्पीड़ित जनता के जीवन का मर्मस्पर्शी चित्रण किया। काव्यात्मक कहानी लिखने की ओर चंडीप्रसाद 'हृदयेश' पहिली बार उन्मुख हुए। संभवतः वे संस्कृत की आख्यायिकाओं की शैली हिन्दी में प्रचलित करना चाहते थे। इसी युग में सुदर्शन, उग्र, जैनेन्द्रकुमार, भगवतीप्रसाद बाजपेयी, भगवतीचरण वर्मा, अश्वेय, अन्नपूर्णादेव वृन्दावनलाल मुभट्टा, इलाचंद्र, मोहनसिंह आदि सामाजिक, राजनीतिक, ऐतिहासिक विषयों को लेकर अवतीर्ण हुए। आज के प्रगतिवादी लेखकों में यशपाल, पहाड़ी, रमेश राघव आदि जीवन की यथार्थता को उसके नग्न रूप में प्रस्तुत कर रहे हैं। आज की कहानी एक ओर 'फ्राइड' के यौनवाद से और दूसरी ओर कार्ल मार्क्स के साम्यवाद से अनुप्राणित हो रही है। इसमें संदेह नहीं, रचना तंत्र की दृष्टि से यह उत्तरोत्तर जीवन के सन्निकट होती जा रही है। बहुत संभव है, कहानी जीवन के इतने नजदीक पहुँच जाय कि मानव-चरित्र और कहानी में कोई भेद ही न रह सके। इसी से कहानी के एक अंग रेखा-चित्र के पल्लवित होने की बड़ी संभावना है। क्यं कि रेखा-चित्र में कहरना नहीं, प्रत्यक्ष जीवन का चित्र होता है। अंग्रेजों में गार्डिनर के रेखा-चित्र बहुत प्रसिद्ध हैं। हिन्दी में सर्वश्री बनारसीदास चतुर्वेदी, भीराम शर्मा (संपादक, विशाल भारत) रामचूड बेनीपुरी, प्रकाशचन्द्र गुप्त आदि इस कला के रूप को भिन्न भिन्न प्रकार से सँवार रहे हैं।

# आधुनिक हिंदी-साहित्य की प्रवृत्तियाँ : ४ :

“हो गयो फिरगी वो राज रे  
अब हा नैया भाऊ को”

इस सुन्दरलखनौ लीज-गीत में अंगरेजी राज्य की पूर्ण स्थापना और उससे उद्भूत निरिबन्ध यातावरण में गति लेनेवाली जन-भावना का आभास मिलता है। १९ वां शताब्दी के अन्तिम प्रहर में देश की गरीब स्थिति थी। स्थिरता के जोरन में हिन्दी-साहित्य विभिन्न दिशाओं की ओर अभिमुख हुआ। “इतिवन्त काल” विभिन्न दिशाओं के रचनाचिह्न मात्र छोड़ गया था। द्विवेदी-काल में उन्हाले निरिबन्ध वष का रूप धारण किया। गद्य के क्षेत्र में निबन्ध, कहानी, उपन्यास, नाटक, जीवन चरित्र आदि की सृष्टि होने लगी और कविता ने “गद्य की अगिया परिया” त्याग कर ‘नील निचोला’ धारण किया और उसका स्वर ‘बेला पूने आधीरात गजरा बेहि के गरे डारो’ का गीत भूल गया। वह रोमास, वह मस्ती भी बर भूल गई जो होली के परवाड़े में पातित्रन (पावें) रखने की मजदूर करती थी। वह ठण्डे दिमाग से सोचने लगी—

‘हम कौन ये क्या हो गये हैं, और क्या हमने अभी !

आओ विचारें बैठकर, ये समस्याएँ सभी।’

‘भारत—भारती’ की इसी भावना ने द्विवेदी-युग के साहित्य की अभिभूत किया। मूले मूले ‘शुकर’ की दृष्टि कजल के दूध पर शोभित होनेवाली ‘दीपशिखा’ पर मूले हो चली गयी हो या ‘आचार्य’ ने पारसी नारी का ‘मद मद मुस्काना’ भी देख लिया हो, पर साहित्य की प्रवृत्ति नीति के जहाज ने नीचे नहा उतरी। इस नीति में धर्म की साक्षात् व्याख्या नहीं थी, या सम्यक् तर्क पूर्ण चिंतन, प्राचीन सामाजिक रूढ़ियों और मान्यताओं के प्रति यौद्धिक आस्था तथा भारतीय संस्कृति के “सिद्धम्” के प्रति पण्य आस्था या अग्रगण्य। देश में राष्ट्रीयता ने इसी काल में अंगडाइयाँ लेकर आँखें खाली। राष्ट्रीय महामभा ने जनता में स्वदेश और स्वदेशी के प्रति प्रेम उत्पन्न कर दिया था। बाहर या शसन

का आतंक और भीतर भी चैतन्य भावनाओं की निःसताकुल चँधी हुई आवाज़। इस विरोधी संघर्षमय वातावरण में साहित्य का इतिवृत्तमय हो उठना अस्वाभाविक नहीं था। उसने भूतकाल से प्रेरणा ग्रहण करना अधिक निपटद समझा। परिणामतः पुराण और इतिहास ही विशेष रूप से प्रतिध्वनित होने लगे। वह नयी-तुली बोली में चिंतन का 'इतिवृत्त' बन गया। इसी बीच 'महात्मा गांधी के राजनीति में प्रविष्ट होते-ही देश का शरीर मानों पूर्ण रूप से झकझोर उठा, शिक्षित युवकों ने अपने ही अतीत को नहीं, दूसरों के अतीत और वर्तमान को भी देखा। किसी ने पास ही पूर्व प्रान्त से मुना—

“आमि चञ्चल हे,

आमि सुदूरेर विवासी

सुदूर विपुल सुदूर तुमि थे बाकाओ व्याकुल बांशरि

मोर गता'नाइ आखि एक ठाँह से कथाये थाइ पाशरि

(मैं चंचल हूँ। मैं सुदूर का प्यासा हूँ, हे सुदूर, हे विपुल सुदूर! तुम बाँसुरी में व्याकुल स्वर बजा रहे हो और मेरे पल नहीं हैं; मैं एक ही स्थान पर बँधा हुआ हूँ।”)

और किसी के हृदय में पश्चिम की ध्वनि गूँज उठी:—

“मैं स्वर्गीय संगीत सुनने को व्याकुल हो रहा हूँ, उसकी प्यास में मेरा हृदय-भुरभाये हुए फूल के समान हो रहा है। मलबाली शराब की भाँति उसमें-स्वर उड्डेल दो। चाँदी की वर्षा के समान स्वरों को बहने दो” बत; स्वर्गीय संगीत की प्यास ने हिन्दी में उस युग को जन्म दिया जो छायावाद और रहस्यवाद के नाम से आख्यात हुआ। द्विवेदी-युग की प्रतिक्रिया इसमें दृष्ट रूप से झलकने लगी। कमी शैली की 'Skylark' के समान कवि नील गगन में इतने दूर उड़ने लगा कि उसे अपने घोंसले में अबखुली आँखों से इसकी प्रतीक्षा करनेवाले किसी प्राणी का स्मरण ही नहीं रहा और कभी वह 'वर्षसुवर्ष' की 'Sky lark' बन गया जिसे असीम आकाश की नीलिमा तो भाती ही थी, घोंसले की सीमा में लौट आने की आसक्ति भी व्याकुल बनाती थी। यह युग रोमांचकारी काव्य का या, जिसने साहित्य के सभी अंगों को आच्छादित कर दिया। छायावाद क्या है; इसकी व्याख्या इसी के आचार्य के शब्दों में यह है:— “कविता के क्षेत्र में पौराणिक युग की किसी घटना अथवा देश-विदेश की किसी सुंदरी के बाह्यवर्णन से सिन्न जब वेदना की अभिव्यक्ति होने लगी, तब हिन्दी में उसे छायावाद के नाम से अभिहित किया गया। 'छाया' भारतीय दृष्टि से अनुभूति और अभिव्यक्ति की मंशिका पर अधिक निर्भर करती है। ध्वन्यात्मकता, लाक्षणिकता, सौन्दर्यमय प्रतीक विधान तथा

उपचार उद्भावे के साथ स्नानुभूति की विवृति छायावाद की विशेषतायें हैं।<sup>११</sup> उनका निश्चय था—“अपने भार से मोती के पानी की तरह अंतर सरस करने भार समर्पण करनेवाली अभिव्यक्ति ‘दया’ कान्तिमयी होती है और पगेन गया का अनुभव करने को ललन रहस्यवादिनी कविता का प्राण होती है।” इस युग के पद्य में अन्तःप्रेरणा की लानसिक अभिव्यक्ति की प्रधानता हो पाई गयी पर रहस्य व प्रति कवि-प्रियाता-बहुत कम और उच्छा साहित्य तो लगभग शून्य ही प्रतीत हुआ। शुक्लजी के शब्दों में Pseudo mysticism नकली रहस्यवाद का ही सन्नाह्य रहा। इस युग के काव्य में अनुभूति की ईमानदारी कम, बुद्धि साहित्य अधिक रहा। साहित्य में कल्पों के अभिव्यक्तिवाद की विशेष रूप से अनायास गया निम्ने अभिव्यक्ति ही सब कुछ है—अनुभूति का प्रभाव तथा अर्थ आदि का विचार अनावश्यक है। कविता ही नहीं, कथा, नाटक, निबंध, आलोचना सभी नेवा में रचनात्मक [टेक्निक] के नये नये प्रयोगों की आर माहिर्यकारा ही प्रगृहीत पायी जाती है। शनदास के निम्नपद से आलाप्य युग की सार्व-भाषावादा का पूर्ण परिचय हो जाता है—“रूपे पाषाणे आग्नि इतिवा रहित बौबनेर जने पथ मन हाराइल। [ रूप के जलधि में आगें टूटी रहीं और बौबन के वनपथ पर मन भटकता रहा। ] हा, मावा भिव्यक्ति के रूप में निमित्तता अवश्य पायी गई। मुक्त छंद के अतिरिक्त नये छंद में भी रचना प्रवाहित होने लगी। मुक्त छंद के प्रचलन के साथ रशींद्रनाथ ठाकुर की गीताञ्जलि, माला आदि की शैली पर ऐसे गद्य काव्य का भी प्रचलन हुआ, जिसमें एक मात्र की ध्वनि मरी जाती है। कथा-साहित्य पर भी पाश्चात्य कथाकारों का प्रभाव स्पष्ट रूप से परिलक्षित होता है।

“God's in His heaven,  
All's Well with the world”

परमात्मा स्वर्ग में आनन्द से है, समार भी अपनी गति से मझे में चला जा रहा है—की विचार-जड़ती ने कथा में इसी लोक को महत्व दिया। दूसरे शब्दों में कथाकार ने अपने इन्द्रियगम्य सृष्टि के उत्कर्षण से अपनी कथा को सँवारना चाहा पर वह सृष्टि में सुन्दर-असुन्दर और पाप-पुण्य की भावना को सर्वथा मुक्त नहीं हो सका। मनुष्य को उसकी दुर्लभाओं तथा सामर्थ्य के साथ विप्लित करना उसने स्वीकार तो किया पर मनुष्य का ही देखकर उसकी आँखों की प्यास नहा बुझ नहीं, उसमें नखेत्र [Superman] देखने की भी चाह नहीं रही। इन कथा-साहित्य में अस्त पर मत् की-नर पर नर श्रेष्ठ की विजय प्रतिष्ठित की गयी।

नाटका में मरने के नाटक नाम की नियम श्रृंखला को शिथिलतर करते हुए नाटककार ने स्वामानिवाद [naturalness] का आश्रय लिया



जिससे उसके रचना-तंत्र का ढाँचा ही बदल गया। पौराणिक गाथाओं से प्रेरणा कम ली गयी, समाज के भूत कालीन तथ्यों (इतिहास) और वर्तमान स्थितियों की ओर अधिक रुझान दीख पड़ी। 'टेक्निक' में जहाँ बाह्य रूप (अंकसंख्या, सूत्रधार, विदूषक, भरत-वाक्य, नांदी, पद्यमय संभाषण आदि) में परिवर्तन स्वीकार हुआ वहाँ मनोभावों के द्वंद्वों पर भी दृष्टि जमी रही— अन्तर्द्वन्द्व को नाटक का प्राण माना जाने लगा। संवादों में तुकबंदी का बहिष्कार तो हो गया पर नाटकों में काव्य का सम्पर्क बना ही रहा। समस्यामूलक नाटकों की इव्सन, शॉ, गेल्सवर्दी आदि की शैली में सृष्टि हुई, पर उनमें समस्याओं का इतिवृत्तात्मक भाषा में चित्रण प्रायः नहीं हुआ। हमारे इव्सनवादियों ने भी काव्य-भावना का सर्वथा तिरस्कार नहीं किया। संगीत का अभी तक प्रचलन बंद नहीं हुआ। हमारे नाटककारों ने संगीत को जीवन के अभिनय में अनंतसिक्त नहीं माना पर अभी शॉ, डंकन आदि नाट्य कारों की नाई उनमें ऐसा तीखा व्यंग जिससे समाज तिलमिला उठे, नहीं था पाया।

आलोचनाओं में व्यक्तिवाद का प्राधान्य पाया जाता है। वे शालीय कम, प्रभाववादिनी अधिक हैं। कहीं कहीं तो वे गद्य काव्य की सीमा तक पहुँच गयी हैं। गुण-दोष विवेचन की अपेक्षा उनमें या तो गुण ही सर्वोपरि दिखलाये जाते हैं या दोषोंको उभार-उभारकर प्रस्तुत किया जाता है। अथ द्विवेदी-युग के समान शास्त्रीय और तुलनात्मक समीक्षा के दर्शन प्रायः नहीं होते। मार्क्सवादी आलोचनाओं में परीक्षण की एकांगिता चितनीय है।

आधुनिक हिंदी साहित्य की वर्तमान (प्रगतिवादी) धारा की मोड़ लगभग सन् १९३५ से लक्षित होती है, जब यथार्थ जगत से क्रमशः Superman (नश्वेष्ठ) को ढकेलकर नरजाति की ही प्रतिष्ठा की जाने लगी और उसमें भी उसकी जो शोषित है, उपेक्षित है, दीन है, हीन है। साहित्य पुनः अन्तर से बाहर की ओर अभिमुख होने लगा। द्वितीय यूरोपीय महायुद्ध के बाद से अंग्ल कविता में जीवन का टोस सत्य झँकने लगा है।

"Unreal City,  
Under the brown fog of winter dawn,  
A crowd flowed over London bridge,  
'I had not thought death had  
—undone so many"

[T. S. Eliot]

यह आकाश के तारक लोक से उतरकर नगर की गलियों और ग्राम की झोपड़ियों में कूदाहनेवाली मानवता को देखने लगी। इतना ही नहीं, दूकानों

के (कोरोना) से रोंट हुए चानना पर भी कनियों की दृष्टि ठहरने लगी। वस्तु का निरपेक्ष दर्शन का यह एक महत्वपूर्ण मुख्य समझाव देने लगा। आज वे कनियों के दृष्टिकोण से प्रयोगों से सभी पदार्थों पर खोजगारी के खोज निकाला है। बहुत खोज के बाद हम आदि देशों से उनकर यह वस्तुवाद की लहर इस देश में भी गढ़ने लगी है। परिणामतः हमारे माहिल्य का वर्तमान कनियों भी, कुछ जाना है, नदरों की रचना में अखण्डता का किमा मदिगती के कारण देश से दुर्गम कर मन्दोत्तर नहा मनाता और न यह अने ही धर्मियों में रचना जता या गतना चाहता है। अनन्त का साथ भी यह भूल गया है, उसे जब मिल के भाग्य मूल पड़ने है। अतीत की निर्मादमरी पड़ी और हमें लिये में कनियों परलोक देने लगी है। यह प्रवृत्ति माहिल्य के सभी अंगों पर छा गयी है। प्राचान का सब कुछ उसे प्रवृत्ति प्रतीत होने लगा है। परन्तु इन रणज या प्रगतिवादियों की भी दो भेषिया होख पड़ती है। एक तो वह जो दायानाद की रगनिया का मोह न छोड़ 'रोमांच' से अमानत निदरती हा जाती है और दूसरी यह जो निलकुल यथार्थ का जीर्ण-माय प्रवृत्त पड़े हुए है।

अधिकांश प्रगतिवादों तथा साहित्य विद्वानों का (निराभिनय शृंगारों) का बन गया है जिसे देखकर दया होती है, सोभ पदा होता है। नप्रवाद के साथ ही म्वरूप मनीषात्मिक निरूपण की प्रवृत्ति भी कुछ उन्मत्ता में दीख पड़ती है।

नाटकों की दिशा में एकाग्रता का प्रवृत्तन इस काल की विशेषता है। रेडियो, चित्रपट आदि की सुविधा की दृष्टि से उनके रचनात्मक में विविधता आगयी है। व जीवन के अधिक सन्निकट होते जा रहे हैं।

निदम्य भी जला का रूप धारण करने लगे हैं। उनमें सम्पूर्ण विवेचन की अपेक्षा आत्मानुभव की भाँकेया अधिक है।

सन् १९४० से भारत स्वाधीन हा गया है। अतः अतः साहित्य में पुनः एक बार भारतमन्त्र के लहर दोटने लगी है। पौराणिक सत्ता, प्राच्य-विचार और मूल का मूल अतीत प्रवृत्त करने का प्रवृत्ति करने का रहा है। 'दृष्टान्त', 'महामात', 'दुर्जन', 'शक्ति', 'दि' की लहर इस दिशा के प्रवृत्त है। ये शुभ संकेत हैं। देश साहित्य से जन की माँग कर रहा है ऐसा ज्ञान या अमनी प्रवृत्तता में पूर्ण हो और पूर्ण होकर भी अपूर्ण बना रहे। अर्थात् तो हममें निरपेक्ष महत्वाकांक्षा भण्डर हममें ज्ञान और भाव की अलोचनाओं अन्तर जन जन का पर्यवेक्षण कर रहा।

## छायावाद-युग के बाद का हिन्दी-साहित्य : ९:

छायावाद-युग के बाद से हमारा साहित्य विशेष दिशा की ओर अभिमुख हो गया है। उसमें व्यक्ति का स्थान समष्टि ने ले लिया है। दूसरे शब्दों में, कला साहित्यकार में समाज समाया हुआ था, आज समाज में साहित्यकार समाया हुआ है। वह समाज का पृथक अंग नहीं, समाज का ही अंग बन जाना चाहता है। इसीलिए वह एकांत प्रदेश में जाकर वारों भरी रात के नीचे यह नहीं गाता —

‘आह ! अन्तिम रात वह, ‘ बैठी रहों तुम पास मेरे,

शीश कन्धे पर धरे, घन कुन्तलों से गात धरे।

क्षीण स्वर में कहा था “ अब कब मिलेंगे—

‘आज के बिछुड़े न जाने कब मिलेंगे ? ” (प्रवासी के शीत)

व्यक्ति का यह रुदन और अभिसार उसे नहीं सुहाता। उसने ‘पन्त’ के शब्दों में कला का मापदण्ड ही परिवर्तित कर लिया है—

“अब तो सुन्दर शिव सत्य-कला के कलित मापमान।

बन गये स्थूल जग जीवन से हो एक प्राण ॥”

इसीलिये वह अब कोयल की ‘कुहू’ नहीं सुनना चाहता; सुनना चाहता है मिला का भोंपू, लहारी की खड़-खड़ भर-भर। अब आसमान से ओस पत्तों पर गिरकर ‘मोती’ नहीं बनती—मोती बनते हैं खेतों में कृषक-किशोरी के कपड़ों पर झलकने-वाले स्वेदकण। गरज यह कि, हमारा साहित्यकार सोने की स्वर्ण-फलंग से उतरकर जगत की लोहे-मिट्टी की वास्तविकता को समझना चाहता है।

मार्च १९४४ की ए-५ भाग को हन्दन की किर्मा होरख ने शानन्दमुलकराज, गज्जल, चंडोर आदि चार-पाँच भारतीयों ने मिलकर एक संघ की स्थापना की जिसका उद्देश्य संसार की प्रगतिशील प्रवृत्तियों को साहित्य में प्रत्यक्ष देना था। उसके दो वर्ष बाद लखनऊ में स्वर्गीय प्रेमचन्दजी के सम्मतिवत्त्व में इस प्रगतिशील संघ की स्थापना हुई। यहाँ हमें जान लेना चाहिये कि प्रगतिशील या प्रगतिवादी साहित्य शब्द किन अर्थों में व्यवहृत हो रहा है।

‘प्रगतिवादी साहित्य’ यह कहलाता है जिसमें (१) रोमानी या रोमांचकारी

युग की रचना अर्थात् सामन्त-वाणी का परित्याग हो और मजदूरी के राज्य की जड़-मोटाणा हो। (२) किसानों की निम्न और जमींदारों के पराजय की स्थिति हो और (३) नारी की स्वच्छन्द प्रगति का उल्लिखित स्थागत हो।

अंग्रेजी में १९ प्रकार के साहित्य को Progressive Literature कहते हैं और मराठी में पुरोषार्थी ग्राह्य। साहित्य की यह लहर गत यूरोपीय महायुद्ध के प्रत्यक्ष रूप में प्रगल्भ धर्म से उठी थी। ज़ारशाही से ऊपर वहाँ की जनता ने अनिग्रह पर चलाकर नव ग्रचना ही राज्य कायम किया तब उसे स्वभावतः अभिजातवर्ग के साहित्य में, जिसमें उगड़ी मनोवृत्तियाँ को सहलाया जाता था, दृष्टा हो गई। जन-मनूष ने उसी साहित्य को पसन्द किया जिसमें उसीके याने सर्वेष्टता की र गीत गाये जाते थे। इसीमें रुस में शेकॉप की अपेक्षा गोर्की अधिक लोकप्रिय हुआ क्योंकि उसने शेकॉप के समान मध्यम धर्णी के समाज का चित्रण न कर निम्न वर्ग को अग्रनाया था।

परन्तु अब रुस और अन्य पार्श्वस्थ देशों में 'पस्तुवाद' प्रगल्भ हो रहा था तब हमारा साहित्य, विशेषतः कव्य साहित्य, 'खुरद म' के नये में किसी तरह तले सेटा शानिल समीक्षण के झाने पर रहा था, पार्श्वती साकी अपनी अधमूर्दी आँखा में आसन का प्याला लिये उसे गिला रही थी। हिंदी में रोमांचवाद का वह युग छायावाद, रहस्यवाद, हालावाद प्रतीकवाद आदि नामों से पहचाना जाता है। लगभग सन् १९२० से सन् १९३५ तक हिंदी के पद्य-साहित्य में इसी का दौर दौरा रहा, परन्तु क्या साहित्य में प्रेमचन्द के प्रादुर्भाव ने वास्तववाद का अधिक प्रभय दिया। उन्होंने निम्न श्रेणी के पात्रों-किसानों—को अग्रनाया। उनसे कुछ दूर का साहित्य में चित्रण किया। (प्रेमचन्द के पृथ-वर्ती कहानीकार प्रायः अभिजातवर्ग से अपने पात्र चुनते थे।) इसी से आज उनकी गणना हिंदी के प्रगतिशील साहित्यकारों में कहा घूमघाम से होता है।

कविता के क्षेत्र में वह को—

‘आओ भूमिको’ बनो सचेतन।

भू के अधिकारी हैं भ्रमजन।’

की घोषणा करने के कारण प्रगतिशील कवियों में अग्रणी माना जाता है परन्तु जिस रूप में प्रगतिशील कविता आज समझी जाती है उसका भीगणेश श्री बालकृष्ण शर्मा 'नरीन' ने वर्षों पहले किया था। उनकी 'कवि कुछ ऐसी तान सुनाओ' तो बहुत प्रसिद्ध रचना है। नोचे उनकी 'जूटे पत्ते', शीर्षक कविता की कुछ पंक्तियाँ ही जाती हैं, जिनमें मार्क्सवादी साहित्य के समान ईश्वरवाद की गहरी ठोकर दी गई है—

‘ लपक चाटते जूटे पत्ते  
जिस दिन मैंने देखा नर को !  
उस दिन सोचा क्यों न  
लगा दूँ आज आग इस दुनियाँ भर को  
यह भी सोचा क्यों न  
टँटुआ घोंटा जाय स्वयं जगपति का ?  
जिसने अपने ही स्वप्न को  
स्म दिया इस घृणित विकृति का  
जगपति कहाँ ? अरे सदियों से  
बह तो हुआ राख की देरी !  
घरना समता संस्थापन में  
लग जाती क्या इतनी देरी !  
छोड़ आसरा अलखशक्ति का !  
रे नर स्वयं जगपति तू है !  
तू गर जूटे पत्ते चाटे तो  
तुझ पर लागत है—यू है !  
कैसा बना रूप यह तेरा,  
घृणित, दलित, वीमत्स, भयंकर !  
नहीं याद क्या तुझको,  
तू है निरसुन्दर, नवीन, प्रलयंकर !  
भिन्नापन्न फँक हाथों से,  
तेरे रंगाय बड़े बलशाली !  
आभी उठे गा प्रलय नींद से,  
जय बना तू अपनी ताली ! ’

आज अनेक नवयुवक अपनी रचनाओं में मजदूर, किसान, इन्किलाब आदि के नारे लगाकर अपने को प्रगतिशील कहलाने में गर्व का अनुभव करते हैं। देश के कृषक-मजदूरों का जागरण किसे नहीं सुहाता ? पर प्रश्न यह है कि जिन कृषक और मजदूरों के लिये गीत लिखे जाते हैं वे उन्हें समझ भी सकते हैं ? इन गीतों की भाषा और इनकी रचना-शैली कई बार उलझन पैदा करने वाली होती है। इसके अतिरिक्त इन रचनाओं में अनुभूति की गहराई का तो प्रायः अभाव हो रहता है। ऐसे कितने प्रगतिशील कवि हैं जिन्होंने कृषक और मजदूरों का जीवन व्यतीत किया है या उनके साथ एक होकर सुख-दुख को अपने हृदय में उतारा है ? इसी से अधिकांश प्रगतिशील कहलाने वाली कवितायें शुष्क, निष्पाप और सिद्धांत-प्रचारक

नो जाती है। उनमें 'नयान' के 'झूठे पत्ते' तैजी टेग लगती नहीं दीप पत्तों। 'शक्ति' जना ही दृष्टि में उनमें कुछ नयान्न भले ही हो किन्तु निम्न परम। का उद्देश्य उन्नत समुचित है। ऐसा प्रतीत होता है, हमारा 'वि' 'पुर' यथाशक्ति के लिये गिरा गिरा भक्त गया है और अब वह सड़क के कदम गिरने लग है।

अतः य. अनुभूति का दो प्रकार की होती है जो (१) सौन्दर्य मूलक और (२) काम मूलक कहलाती है। काम का करि दूसरी वृत्ति में अधिक काम लेता है। इस सड़क म करि का वर्तमान गति का सिद्धान्तों के करते हुए एक अथवा अलाच ने लिखा था "यत्त पञ्चीम-तीर्थ यथों में 'श्रान्त' साहित्य में डॉ० एस० इलियट को छाटकर ऐसा कोई करि नहीं हुआ जो अपनी छात्र भाषा में होत जायगा।" इसका कारण यह है कि प्रगतिवादी कविताओं में प्रणय नही, प्रयत्न होता है। अतः अनुभूति नहीं, शानसमय होता है। इसीसे उनके स्थापित म मन्देह है।

श्रान्ती-साहित्य में हमारे कथाकारों में प्रगतिशीलता दूसरे ही रूप में प्रविष्ट हुई है। उसका निरलेख्य करने से उसकी दो श्रेणियाँ दीख पड़ती हैं। पहिली म ऐसे स्थित माध्यामी हैं जो धन म समान हो नारी को भी सारी सम्पत्ति समझते हैं। वे ऐसे युग का स्वप्न देख रहे हैं जय लायण्य भरी नारी पर किता एक पुरुष का आश्रित्य न रह जायगा। स्व में श्रान्ति के प्रारम्भिक दिना म समिक समाज्य अपनी परकाष्ठा पर पहुँच चुका था जिन्सी कल्पना एक निदेशी लेखक ने इस वाक्य से हो जाती है—

"In a communist society, gratification of sexual impulse, of erotic needs, is as simple and as insignificant as drinking a glass of water"

कहा भी एक ग्लास पानी पी लेने के समान श्रान्त मानी जाने वाली समिक स्वाधीनता की ओर यदि कोई यहाँ श्रगुली उठाता तो वह "पेटी खुनु'वा" कहकर मरकभारा जाता था। ऐसे लेखकों पर 'परमेश्वर' की नारी-सम्बन्ध-समिति का भी इस प्रभाव नहीं पड़ा।

दूसरी श्रेणी में वे कथाकार आते हैं जो फ्राइडवादी हैं, जो काम के श्रान्त का ज उन की प्रेरणा का कारण मानते हैं। प्रगतिवादिया का कहना है कि रती पुरुष को यौन अधिकार की समानता होनी चाहिये। जय पुरुष मजबूत हो नही रह सकते, तो स्त्रियों हो करा एक पुरुष की अनुगामिनी उती रहे। इसलिये स्व में गर्मात वैध माना गया और अनसमिक उपाय से गर्म-निषेध का प्रचार दिया गया। स्व में साम्यवादियों ने

‘नारी’ के मातृत्व के बन्धन को निर्वन्ध बना कर उसे ऐसा कौन सा गौरव प्रदान किया है जो प्रगतिवादियों में प्रेरणा भरने का कारण है ? प्रतीत होता है, ऐसे लेखकों पर रसेल की नारी स्वच्छन्दता-नीति का भी प्रभाव पड़ा है।

दूसरी श्रेणी में वे कथाकार आते हैं जो फ्राइडवादी हैं, जो काम के आघेग को जीवन की प्रेरणा का कारण मानते हैं। उनके मत से स्त्री, माँ, बहिन, पत्नी, साहे जिस सामाजिक नामसे पुकारी जाय, पुरुष के लिए वस्तुतः नारी है। इसी प्रकार पुरुष समाज में पिता, भई, पति आदि किसी भी नाम से पहचाना जाय, स्त्री के लिये वस्तुतः पुरुष ही है। सभी स्त्री-पुरुषों के आकर्षण के मूल्य में काम-वासना ही है। मनोविश्लेषण की इसी परम्परा ने हिन्दी में कुछ ऐसे उपन्यासों को जन्म दिया है, जिनमें मानव-स्वभाव की मूल, और सँस्कृत-प्रवृत्ति की हत्या की गई है, और विकृत-मस्तिष्क के फ्रीडा-कलाप की उभारकर प्रस्तुत किया गया है।

नाटकों में प्रगति-शीलता का रूप उनके रचना-तन्त्र (टेक्नीक) में बहुत ही स्पष्टता से दीख पड़ता है। समस्या-मूलक नाटकों की ओर स्वाभाविक-रुचि दीख पड़ती है। एफांकी-नाटकों का प्रखणन भी सोल्साह हो रहा है। शिक्षा-संस्थाओं में उत्साही विद्यार्थियों द्वारा हिन्दी के आधुनिक नाटकों का, रंग-मंच पर यद्वा-कदा अभिनय ज़रूर हो जाता है, पर अभीतक हिन्दी में व्यवसाय की दृष्टि से सतत चलने वाले रंग-मंच का अवतरण नहीं हुआ है, और अथ सवाक चल-चित्रों के युग में उसके प्रादुर्भूत होने की निकट-भविष्य में कोई सम्भावना भी नहीं दीखती।

आलोचना-क्षेत्र में साहित्य को परखने के दृष्टिकोण में अन्तर आरहा है। पहले जहाँ मनोभावों के घात-प्रतिघात देखे जाते थे, वहाँ अब देखा जाता है—“इस रचना में वर्ग-संघर्ष कहाँ तक हुआ, और सर्वहारा समुदाय की, सर्व शोषक वर्गपर विजय दिखलाई गई है या नहीं ?” प्रभाववादी आलोचना यद्यपि मरी नहीं है, पर उसका प्रभाव ज़रूर कम हो गया है। क्रान्त में एक जमाना था जब ऐसे आलोचकों की आलोचनाएँ बड़े चाव से पढ़ी जाती थीं, क्योंकि उनमें कहानी का आनन्द आता था।

गद्य-काव्य का स्थान अब रेखा-चित्रों ने ले लिया है, जिनमें किसी व्यक्ति, स्थल, कार्य, व्यापार का बाहरी चित्रण किया जाता है। छायावाद-युग में, रवीन्द्र की ‘गीताञ्जलि’ ने हिन्दी में कई गद्य-काव्य लेखकों को प्रेरित किया था। हिन्दी में निबंध-साहित्य के ओर भी अधिक पुष्ट होने की आवश्यकता है। व्यक्तिगत अनुभवों को फड़कती हुई भाषा में इन दिनों लिखने की प्रवृत्ति बढ़नी चाहिए।

आन का साहित्य सचमुच प्रयोगावस्था में है । अतः उसके भविष्य का निर्णय देना कठिन है, पर उसी प्रवृत्ति का जानसीन करते रहने की आवश्यकता अवश्य है ।

---



## ‘जड़वाद’ या वास्तववाद ? : ६ :

भारतीय दर्शनशास्त्रमें ‘जड़वादी’ की संज्ञा उन्हें प्राप्त थी, जो ‘पाप-पुण्यका भेद काल्पनिक समझते थे और यह विश्वास रखते थे कि छल, कपट, चोरी, झूठ और व्यभिचार में दोष नहीं है।’ हम पाप-पुण्यकी परिभाषाको सनातन माननेवालों में से नहीं हैं; परन्तु हम नैतिक आचारको समाज-स्थास्थयके लिए आवश्यक अवश्य समझते हैं।

पाश्चात्य देशों में व्यक्ति-स्वातन्त्र्यकी लहर समाजकी ‘नीति-अनीति’ की धारणाओं को ठेस पहुँचा रही है। रसेल-जैसे लेखक यह प्रचारित कर रहे हैं कि ‘स्त्री को पति नामधारी ही नहीं, अनेक पुरुषों के साथ भी रति-मुखविभोर होने की स्वच्छन्दता मिलनी चाहिए।’ रसेल यह भी मानता है कि ‘प्रेम, बच्चे और स्त्री-पुरुष के सहवास का नाम ही परिवार है।’ दूसरे शब्दों में यदि समाज में ‘परिवार-संस्था’ को जीवित रखना है तो स्त्री का किसी पुरुष के साथ रहना आवश्यक है। इसलिए रसेलवादी विवाहका विरोध तो नहीं करते; पर स्त्री को विवाहित पुरुष के साथ ही बंधी रहने का विरोध अवश्य करते हैं। वे उसके ‘पत्नीत्व’ और ‘मातृत्व’ को उससे छीनकर उसे केवल ‘नारी’ रखना चाहते हैं। स्त्री-स्वातन्त्र्य का यह चित्र है, जिसे वे वास्तव रूप में देखने को व्याकुल हो रहे हैं।

गत महायुद्ध के पश्चात् यूरोप में नैतिक बन्धनों का शैथिल्य अपनी चरम सीमा को पहुँच गया था। कई देशों में तो भीषण नर-संहार की पूर्ति के लिए भी स्त्री-पुरुषों की लैंगिक स्वच्छन्दता को प्रोत्साहित किया गया था। साहित्य में भी आदर्शकी भूमिका से हटकर साहित्यकार नवमत को ग्रहण करने लगे। डा० फ्रायड के मानसशास्त्र ने साहित्यकारों को नया विषय प्रदान किया। उन्होंने गुप्त मनपर आचरण हासने वाले कथित उपकरणों को तोड़ फेंकने का प्रयत्न किया। फ्रायड के मतानुसार अतृप्त वासनाओं को दबा रखने से मनुष्य का विकास नहीं हो पाता। अतः मनोविज्ञान के इस अनुसन्धान के आधार पर जेम्स ऑयस, बर्जीनिया वुल्फ, लारेन्स, हक्सले आदिने ‘Look in yourself and write’, (अपनी ओर देखो और लिखो) का सिद्धान्त प्रतिपादित किया। इन साहित्यकारोंने वासनाओं के यथातथ्य चित्रण में अपनी

कला की श्रेष्ठता समझी । अरलीलगा-रलीलगा की सीमा से वे ऊपर उठ गए । इस तरह समाज की रुढ़िग्र दैवत्व को टोकर मारकर नवीन साहित्यकार एक लेखन के शब्द में 'चलमानसशास्त्र (Dynamic Psychology)' के आधार-पर रुढ़िभंगरता, प्रवृत्तता और मानसिक अस्वस्थता को अपनी रचनाओं में प्रतिबिम्बित कर रहे हैं ।

हिन्दी में इन प्रवृत्तियों का चित्रण श्रीजनेन्द्र की रचनाओं में सब से पहले मिलता है । उनकी 'मुनीता' ने रसैलगादी उपन्यास की छवि में वही प्रेरणा भरी है । भी यशपाल का 'दादा कामरेड' और भीमरदानन्द यर्मा का 'नरमेघ' 'मुनीता' के चमक चिह्नो पर चलते हुए से प्रतीत होते हैं । यहाँ हम 'मुनीता' के कथानक की विस्तृत चर्चाकर उसके परवर्ती उपन्यासों को साम्य नतलाने का प्रयास करेंगे ।

मुनीता पढ़ी लिखी ली है, सुन्दरी है । अपने पति भीकान्त के साथ रहती और घरका मामूली काम करती है । पर उसके जी में जैसे 'जोंई' भीतर ही भीतर जुरेदता सा रहता है—उच्चटी-उच्चटी सी रहती है । फिर भी पत्नी धर्म पालन करती जाती है । भीकान्त का एक मित्र हरिप्रसन्न है, जो क्रांतिकारी है । वह उसे अपने घर ले आता है और अपनी पत्नी से उसका परिचय कराता है । हरिप्रसन्न उसे 'भामी' कहता और उसे मन ही मन पूजता है । वह दिन रात एगान्त में किसी 'नारी' का चित्र उनाया करता है । भीकान्त उसकी विराम भावना का दूर करने के लिए मुनीता को उससे निरुदना रुढ़ाने की शिक्षा देता है । मुनीता अपने पतिदेव की आज्ञा शिरोधार्य कर हरिप्रसन्न के निकटतर होती जाती है । कुछ समय बाद भीकान्त लाहौर जाता है, पर जान के पूर्व अपनी पत्नी से कह जाता है—'अब यह तुम्हारे ऊपर रहा कि हरिप्रसन्न यहाँ रहे और डोर रहे ।' मुनीता भीकान्तका जाना सुनकर सहमती है । कहती है—'उन्हें (हरिप्रसन्न) मुझको क्या खींचे जाने हा ! उनका मन तो मेरे उसका नहीं है ।' भीकान्त उसे विचलित देखकर उसके नज़दीक आ जाता है ।

मुनीता—'तुम आग्रोण !' भीकान्त (दाक्ष्य देते हुए)—'मुनीता ।'

मुनीताने कहा—'तब मेरा विश्वास तो मुझे देते जाओ । वह मुझमें से लिपिका जा रहा है । क्या निराद लौकिक नीति हो है ? क्या वह धर्म भी नहीं है ? वह मुमीतेन्द्र ही चीत्र है ? इन सबसे कहा पवित्र वस्तु क्या नहीं है ? अरे, मुझे जरा मेरा विश्वास दे दो ।'

भीकान्तने सबसे लम्बर मुनिताने कहा—'बुद्ध नहा मेरे प्रिय । राहु आया है, मो दूर होगा । अन्ना मेरी हमी न जायेगी । मेरे प्रिय ! मुझे प्रेम

करना न छोड़ो। मुझे वेसुध न होने दो। सुध पाकर मैं फिर क्या रहूंगी ? मेरा तो सब आधार लुट जायगा ।’

श्रीकान्तसे सुनीता कहलाती है—‘कहो, तुम मेरी हो ?’ और सुनीता स्वयं कहती है—‘मैं तुम्हारी हूँ ।’

इतने विश्वास-सम्पादन, प्रेम-प्रदर्शनके पश्चात् श्रीकान्त लाहौर चला जाता है। घरमें सुनीता और हरिप्रसन्न दोनों ही रह जाते हैं। एक दिन हरिप्रसन्न शामके ५ बजे ऊपर चला जाता है और देखता है, ‘भाभी सुनीता स्नान-घरमें से नहाकर निकली हैं। बाल पीठपर फैले हुए हैं, धोती अभी पहिनी नहीं गई है, मानो ज़रा उसकी ओट खे ली गई है। मिडलियों तक टांगें खुली हैं, ऊपर धोतीका किनारा बद्ध-भाग तक आते-आते लिपट गया है ।’ भाभीजोके आदेश से हरिप्रसन्न वहीं कमरेमें बैठ जाता है। थोड़ी देरमें सुनीता आई। उसने और कुछ अपने को नहीं संभाला था; बस, धोती ठीक पहन ली थी। बाल अब भी छिटके थे और उनमें कंधो होना बाकी था। पहननेका कोई कपड़ा भी शरीरपर नहीं लिया गया था।

‘बैठिए आप, खड़े क्यों हैं ? यह खाट तो है, आइए—बैठिए ।’ हरिप्रसन्न... भ्रमित—सा खड़ा है। लज्जाको व्यर्थ करती हुई छटामयो वह जो नारी खड़ी है, कह रही है—‘बैठिए । तब वह चुपचाप बठ गया। रातको सुनीता हरिप्रसन्न के कमरे में जाती है। वह उसे दूसरी रात क्रान्तिकारियों के बीच जंगलमें ल जाना चाहता है। सुनीता घर छोड़नेको राज़ी हो जाती है। दूसरे दिन सबेरे श्रीकान्तका पत्र सुनीताको मिलता है, जिसमें वह हरिप्रसन्नको हर तरह प्रसन्न रखनेका उपदेश देता है। जानेके पूर्व हरिप्रसन्न सुनीताको अच्छे कपड़े पहन आनेका आग्रह करता है, जिससे उसके दलके युवक देखें कि उनकी देवी चौधरानी सौन्दर्यकी भी देवी है। सौन्दर्य ऐश्वर्यका एक रूप है। सौन्दर्य शक्ति है, सौन्दर्य आदर्श है। वह स्मृति देता है, पवित्रता देता है। ‘भाभी’ खलकर पहले सिनेमा गई और रातके भीज जानेपर मोटरमें बैठकर उसके साथ ही एकान्त प्रदेशमें पहुँची—सुनसान जंगल, अंधेरी रात, एक का समय। हरिप्रसन्न भाभीका हाथ संभाले जा रहा है। भाभीको ‘मर्दके मकबूर हाथमें टिक जानेसे मार्ग चलनेमें सुविधा हो गई है ।’ कुछ क्षण रोशनो चमकी और शुभ भी गई।

‘क्यों, क्या हुआ ?’ कहकर सुनीता हरिप्रसन्नकी बांहोंमें सिमटी हुई उसके चेहरेकी और उत्सुकता से देखने लगी। ‘क्या हुआ ? बोलो ?’

मानो हरिप्रसन्नको पता न हो, उसने सुनीताको अनायास जोरसे चिपटा लिया और कहा—‘तुम जानती हो, अकेला होता तो क्या करता ? उस

सकटके मुँहको ही जानर पकड़ता, लेकिन आव उभर ताकता हुआ दूर खड़ा है। मैं कुछ भी नहीं कर सकता।' और उसी भाँति एकाएक मुनकर अपने हाथों मुनीनाड़ी छोड़ी ऊपर उठकर कहा—'क्या? क्योंकि प्रेम आदर्शोंको निर्मल बना देता है।' मुनीना एन क्षणमें खन कुछ भूल गई। आगे हरिप्रसन्न ने कहा—'मुनीना, लेट जाओ।' मुनीना लेट गई। हरिप्रसन्नने अपनी बाहु-आँसे उसे अपनी जघाना सहाय देकर लिटा लिया है, सो वह भी वहाँ लेट गई है। वन वृत्तक है। 'निश्चय पड़ी हुई मुनीनाड़ी गहरो उठकर उसने जोरसे उमरा चुम्बन किया। उमका बरट भर आया, देह काँपने लगी। और मिलजुल करने मुखर समोर टहरं हुए उन मुनीनाके मुनकर वह झुका, मुका और कमर एक चुम्बन लिया। मुनीना हसर उठी। वह सम्भ्रमपूर्वक अलग हो बैठ गई।

लेटर कहा है—'आर उनके लिए अप्रवासित था।' क्या? मुन-गारमें बंधनेपर उस आपत्ति न हुई और न प्रथम सुमनार। रौर, हरिप्रसन्न मुनीनासे कहता है—'मोयों, मैं चला जा रहा हूँ। लौटनेका वक्त होगा, तब आ जाऊँगा।'

हरिप्रसन्न चला गया। मुनीना थोड़ी देरमें गोंदका तक्रिया लेकर लेट गई। लेट-लेटे सो भी गई। थोड़ी देर में 'प्राप्तमान' में चाँद टिल आया। हरिप्रसन्न नहीं मो रना। वह मुनीना के निम्न पुन जाता है और देखता है, वह 'खुले पथरपर सो रहा है।' ओह, रेशनी बस चाँदनी में कैसे स्थित रहे हैं। और मुनका कैसा प्यारा लग रहा है।' हरिप्रसन्न ने मन में मुकाम का मच गया। एक बार लौटकर फिर आया। 'एकाएक गडकर उस नारी के चरणों की उँगलियों का उसने घोंर से चुम्बन लिया, ऐसे धोमे—'शायद हँ टों ने छुआ तन नहीं।' किन्तु लटफ का सहन ही गई। धोमे से उसने हाथ को उठाया और मुँहसे लगा लिया, 'यन फिर मुनीना को देहर उसने हाथ फाना शुरू किया। गद उभार बटका गया। मुनीना की नौद वोरि धोरे मुली।' किन्तु लगी हो कैमे? क्या उसके मन में जरा भी उमल-पुल नहा मची? अपने पति को छला रो बिपटकर जा विश्राम की भोत मँगो यो, उसने उसने मन को नहीं भासा।

लेटर जो इसका चिन्ता हो नहा है। यह का पाठका की योन मायनाओं का मुदमुदाने में हो ध्वज है। यह कहता है—'उसने आँस नहीं रोकली। वह अपने शरीरपर आदिना आदिना पिरोते हुए हम पुन के हाथ का स्पर्श अनुभव करने लगी। कुछ देर तक ता रद का हो पड़ी रही। फिर पृथ्वी है—'तुम क्या चाहते हो, हरी गा?'

‘क्या चाहता हूँ ? तुम्हें चाहता हूँ । समूची तुम्हें चाहता हूँ ।’

सुनीता कहती है—‘तो मैं तो हूँ । तुम्हारे सामने हूँ । ले क्यों नहीं लेते?’

हरिप्रसन्न का हाथ धूमता-धूमता सुनीता की बाहुपर रुक गया, वहाँ रुका रहा । उसने कहा ‘भाभी !’

‘तुम्हें काहे की भिक्षुक है, बोलो ? मैंने कभी मना किया है ? तुम मरो क्यों ? कर्म करो । मैं तो तुम्हारे सामने हूँ । इन्कार क्या करती हूँ ? लेकिन अपने को मारो मत । मुझे चाहते हो, तो मुझे ले लो ।’

हरिप्रसन्न का हाथ अब भी वहाँ रुका रहा ।

‘क्या चाहते हो, हरी बाबू ? मुझे ही चाहते हो न ? यह तो साड़ी है, मैं नहीं हूँ । मैं यह हूँ ।’ और कहते-कहते साड़ी बिल्कुल अलग कर दी । सुनीता तनिक स्मित के साथ बोली—‘यह तो आवरण है, उसके रहते मुझे कैसे पाओगे ? उसे तो उतर जाने दो, तब मुझे लेना । अनावृत मुझ ही को लेना ।’ और एकदम अपने हाथ छीन-झपटकर अपने शरीर से चिपटी हुई ‘थॉडी’ को उसने फाड़ दिया । वह अन्तिम यत्न भी चीर होकर नीचे सरक गिरा ।’

इसके पश्चात् हरिप्रसन्न मोटरपर सुनीताको बिठाकर उसे उसके घर छोड़ आता है और सदाके लिए चला जाता है । श्रीकान्त और सुनीताकी भेंट होती है । श्रीकान्त हरिप्रसन्नको पुनः बुलानेकी जब चर्चा करता है, तब सुनीता कहती है—‘मैं तुमसे सच कहती हूँ कि मैंने उनसे परो कहा कि वह जायें नहीं, रुकें । सच कहती हूँ, मैंने अपनेको भी नहीं बचाया । अरे निर्दयी ! तुम यही न चाहते थे ?’

श्रीकान्तके हृदयमें ज़रा भी पुरुषोन्वित ईर्ष्याका भाव नहीं जाग्रत होता । वह उदारता प्रदर्शित करता है—‘क्या चाहता था, यह तो क्या बताऊँ ? पर दि क्वीन कैत डू नो रींग !’

उपन्यास यहीं समाप्त हो जाता है । श्रीजैनेन्द्र क्रान्तिकारी हरिप्रसन्नको ‘नारी’ का अनावृत रूप दिखाकर ही रुक गए हैं; हरिप्रसन्नसे सुनीताका सम्पूर्ण शरीर-दान उन्होंने स्वीकृत नहीं कराया है । परन्तु घर-नारीके आतिथान, बुभुक्ष आदिको उन्होंने आपत्तिजनक नहीं माना है । सम्भवतः समाजकी वर्तमान नीति और सदाचार सम्बन्धी धारणाओंको वे मनुष्यके विकासमें बाधक समझते हैं । वे फ़ायदेके समान वासनाओंको दबाते नहीं, उभारकर बाहर निकाल फेंकने में विश्वास रखते हैं !

इसी धारामें श्री यशपालका ‘दादा कामरेड’ बह रहा है ! श्री जैनेन्द्र की ‘सुनीता’ ‘दादा कामरेड’ में—जहाँ तक ‘क्रान्तिकारी’ को अपनेमें बुलाने से

सम्भव है—‘शेन’ उन चलाता है। ‘दादा कामरेड’ या क्रांतिकारी पात्र ‘हरीश’ भी हरिप्रसन्नको छाया—आवृत्ति बड़ा जा सकता है। हरिप्रसन्न ‘स्त्री’ के रूप लावरण को अपने ‘दल’ के लिए ‘प्रेरणा’ का साधन मानता है और सुनीता को उसके लिए उपयुक्त समझता है। हरीश भी ‘स्त्री’ का यही उपयोग लेना चाहता है, परन्तु ‘स्त्री’ के शरीर—सौंदर्यको वह हरिप्रसन्न के समान ही मर्यादा की जाना चाहता है। हरीश निराश्रित हाते हुए भी शेलने के रूप की अग्नि-लक्ष्मी में समा जाता है। उससे एक रात प्रस्ताप करता है—‘देखो शेल, [ उसके स्वर में स्मरण था ] मैं कुछ भी न करूँगा मैं केवल जानना चाहता हूँ, देखना चाहता हूँ, स्त्री कितना सुन्दर है ! मैं स्त्री के आकर्षणकी पूर्ण रूप से देखना चाहता हूँ ।’

रौमाचित होकर शेलने पूछा—कैसे ?

शेलने के बोले कारण अटकते हुए हरीश ने कहा—‘तुम्हें बिना फल के देखना चाहता हूँ ।’

शेल ने दोनों हाथों से मुँह ढिगा लिया। हरीश ने फिर कहा—‘जीवन में एक बार मैं देखकर जान लेना चाहता हूँ, वह प्रसन्न आनन्द क्या है ? मेरे जीवन में किसी और स्त्री से यह प्रार्थना करने का न तो अवसर ही आया और न मुझे साहस ही होगा ?’

शेल निवृत्त हो जाती है। क्रांतिकारी हरीश उसे रिजली के प्रकाश में अँधेरे भस्म देल लेता है। श्री जैनेन्द्र का हरिप्रसन्न सुनीता का भग्न शरीर देखकर वृत्त हो जाता है, पर भी यशपाल का हरीश पूरा वास्तववादी है। वह समूचे ‘शरीर’ को अपना लेता है। कुमारी शेल गर्भवती हो जाती है और उसके ‘तेज’ को धारण करने के कारण समाज से तिरस्कृत हो जाती है। तब ‘दादा कामरेड’ उसका उद्धार करने को आगे बढ़ते हैं। उनकी कामरेड शेल उनके पीछे पीछे चल देती है।

‘सुनीता’ में श्री जैनेन्द्र ने अन्त में जहाँ वामना की उभारकर उसपर नियन्त्रण आवश्यक समझा है, वहीं ‘दादा कामरेड’ में श्री यशपाल ने ‘वामना’ पर कोई अनुश्रुति नष्ट रखा। शेल ऐसी जारी है, जो ‘पुरुष’ के सम्पर्क से विषल उठती है। शेल को ‘नयन’ देखने के पश्चात् हरीश का कथन ‘देखो शेल, मुझे ऐसा अनुभव होता है, जैसे मैंने बहुत कुछ पा लिया। एक पूर्णता ही जैसे तुम मेरी हो और मैं तुम्हारा और इसी भरोसे मैं अपने भीड़-मार्ग पर बढ़ता चला जाऊँगा, कोई अर्थ ही नहीं रखता। हरीश की लालसा का, जैसा कि पहले कहा जा चुका है, यही अन्त नहीं हो गया—बद जेठ की प्यास की तरह बढ़ती ही गई। वहीं सुनीता का हरिप्रसन्न

‘दादा कामरेड’ के हरीश से ऊपर उठ जाता है। वह वास्तव के प्रवाह में ज़रा बुचबुचाकर ही सतह पर आ जाता है और अपने ‘सत्य’ की ओर भाग जाता है। तभी सुनीता उसके चरणों की रज को माथे पर लेकर उसके प्रति सम्मान प्रदर्शित करती है। सुनीता जब सब-कुछ देने को तैयार न थी, तब हरिप्रसन्न सब-कुछ लूटना चाहता था, और जब वह सब-कुछ देने को तैयार हो जाती है, तो वह कुछ भी लेने का साहस नहीं करता। यहाँ श्री जेनेन्द्र ने मनो-विज्ञानकी गुथियोंको चतुराईसे सुलझानेका प्रयत्न किया है। श्रीयशपालके पात्रोंका दृष्टिकोण सर्वथा शरीरी है—स्थूल है।

शैल हरीशसे सम्बद्ध होकर भी राबर्टकी भुजाओं में अपने को सँभर देती है। “मुसकुराती हुई आँखोंसे शैलने अपना सिर राबर्टके कन्धेपर रख दिया। धीमे स्वरमें राबर्टने कहा—‘वह मंजूरी है ?’

‘हुम चढे शरारती हो।’—रीछे हलते हुए, शैल कह रही थी कि राबर्टने उसे चूम लिया।”

सुनीताके समान शैल किसी पुरुषसे विवाह-बन्धन में जकड़ी हुई नहीं है; पर हरीशको वह भीतर ही भीतर ‘अपना’ बना चुकी थी। अतः जहाँ तक दो पुरुषों को हृदय और शरीर देने से सम्बन्ध है; वहाँ तक सुनीता और शैल में कोई अन्तर नहीं है; परन्तु जहाँ एक में फला को सँवारने की चेष्टा है, वहाँ दूसरे में फला को नग्न रूप में हो लजाते हुए छोड़ दिया गया है। ‘सुनीता’ में श्रीकान्त का पुरुषत्व मित्रता की आड़ में सर मुकाए खड़ा है, ‘दादा कामरेड’ में शैल का ‘नारीत्व’ पग-पग पर ठोकर खा रहा है। समाज में न तो श्रीकान्त ‘पुरुष’ का ‘टाइप’ पात्र है और न शैल ‘नारी’ की। स्वस्थ पुरुष न तो अपनी मैथसी या पत्नी के अन्य पुरुष के साथ हृदय और शरीर-व्यापार को पसन्द कर सकता है और न स्त्री अपने शरीर को अकारण पुरुषों का खिलौना बना सकती है।

‘नरमेघ’ उपन्यास भी यौन-सम्बन्धी स्त्री-पुरुष-समस्या के चित्र को लेकर उपस्थित हुआ है। उसमें समाज का वह रूप दिखाया गया है जहाँ हर स्त्री हर पुरुष की कामवासना को तृप्त कर सकेगी। स्त्री-पुरुष विवाह-बन्धन में बँधकर भी निर्वन्ध रह सकेंगे। ‘नरमेघ’ के लेखक का विश्वास है, ‘नारी के तन के प्रति भूख जमाना नर के लिये स्वभाविक है, फिर वह नारी कोई भी हो।’ तभी नरमेघ के पात्र अमर्यादित हो खुलकर खेलते हैं। पुनः यह जान कर भी कि उसने अनजाने विमाता से यौन-सम्बन्ध स्थापित करके उसे सन्तान-दान दिया है, विशेष पश्चात्ताप नहीं करता। इसके विपरीत, पिता की मृत्यु के पश्चात् सन्तति होने पर वह सोर-ग्रह में जाता है, वहाँ उसकी विमाता उसे देखकर—

समझ कर भी 'अधनगी' पड़ी रहती है और फिफन शून्य होकर रहती है—  
यह तुम्हारा है। तुम से स्तिता मिलता-जुलता है। याद है यह  
रात ?

'मुनीता' के समान 'नरमेध' की 'उर्मिला' भी विराहिता है। यह  
भी अपने पति के अनिरिक्त अन्य पुरुष से शरीरमन्वन्त्र स्थापित करने में कोई  
'पाप' नहीं समझती। मुनीता के समान पाप पुरुष का सार्व प्रारम्भ में उसमें  
भी दृष्टा है, पर अन्त में वह अपनी स्वामिका भूमि को चुम्का ही लेती है।  
भीकान्त के समान उर्मिलाका पति देवेन्द्र भी अपनी पत्नी से अन्य पुरुष के  
साथ सम्बन्ध रखने की सुविधा स्वीकृति दे देता है और प्रेत्यादिन करता है।  
देवेन्द्र की दृष्टि से 'नरमेध' बोलता है—'आत्म-दमन कभी सही रास्ता  
नहीं है।' यद्यपि उपन्यास 'मुनीता' के यौन सून का धामकर चलता है,  
तो भी उसकी सार्वस्विकता और आत्म-दमन की चेष्टा का उसमें अभाव है।  
उसमें विवाह विचार आदि की कभी चर्चा नहीं की गई है।

पर हम की किरियाँ भी आज स्वच्छन्द जीवन से घृणा करने लगी हैं,  
उन्हें प्रचलित पारिवारिक प्रथा से हो पुन अनुप्राण हो गया है। पूना के  
'सह्यद्रि' में दुमारी मीनते कामरुद्र मिश्र शशेना (रुद्र के साम्यवादी दलकी  
एक पद रिक्तियों) के पत्र को प्रकाशित कराया है, जिसमें यह लिखता है—  
"आप हमारे विषय में पढ़ती होगी कि रुद्र में स्त्री-पुरुष में कोई भेद नहीं  
माना जाता, परन्तु मुझे यह कभी विश्वास नहीं होता कि प्रकृति द्वारा निर्मित  
भेद मानवी सामर्थ्य से तोड़ा जा सकता है। हम पुरुषों के साथ चाहे जिस  
कार्य में जुट कर जाती हैं, पर कुछ काम ऐसे हैं, जिनमें पुरुष ही कामयाब  
होते हैं, और कुछ ऐसे, जिनमें स्त्रियाँ ही। होश में लड़कियाँ जिनकी सत्परा  
से भोजन बनाने और परीक्षण का काम करती हैं, उसकी सारी से पुरुष नहीं। पत्नी  
—महीना—एक काम करने के लिए पुरुष ही चाहिए, स्त्री बेचारी बहा परा  
जाती है, कई बार दुर्घटनाओं का शिकार भी बन जाती है। हमारे देश की  
विवाह प्रणाली की आपने जो कल्पना की होगी, उसे मैं अनुभव कर सकती हूँ।  
परन्तु मैं आपसे सच रूप से कह दूँ कि हमें उससे जरा भी सुख नहीं मिल रहा  
है। अब हम यह अनुभव करने लगी हैं कि हमें अपने आचार विचार के पुरुष के  
साथ रहना चाहिए। लक्षण में मैंने कालेज में स्त्री-जीवन व्यतीत किया था।  
मैं आज तक भीतर ही भीतर ग्लानि से घरी जा रही हूँ। जिस समय मेरी प्रथम  
सन्तति हुई और मैं स्वच्छन्द मे उसे दर्ज कराने गई, तो चेहरे पर सिद्धन लाकर  
स्त्री-मनोविज्ञान के मुझमें पड़ा कि 'इस पच्चे के रिताका नाम क्या है?' मैंने इस  
प्रश्न का उत्तर देने में जरा भी आनन्द का अनुभव नहीं किया, हालांकि स्त्री-



मैजिस्ट्रेट ने होटोमें मुस्कराते हुए मेरा अभिनन्दन भी किया था। उस रोज मैं दिन भर तड़पती रही; मेरा मन बार-बार मुझे टोचता रहा; कोसता रहा। यह सच है कि हम आर्थिक दृष्टिसे स्वतन्त्र हैं, अपना पेट भरनेके लिए हमें किसी का मुँह नहीं ताकना पड़ता। हम स्त्री स्त्रियां कितनी स्वतन्त्र हैं ! पर... काश तुम हमारे हृदयकी धड़कनोंको तुन सकतीं। हमें सामाजिक स्वाधीनता चाहिए। वैवाहिक जीवनमें स्वतन्त्रता तो चाहिए; पर स्वच्छन्दता नहीं। हमें यह प्रतीत होने लगा है कि वैवाहिक जीवनमें अनुशासन होना नहीं होनी चाहिए—नियन्त्रणका बन्धन चाहिए। सभी स्त्रियोंको स्वाभाविक प्रवृत्तिके अनुसार सुख प्राप्त हो सकेगा।”

भूत और वस्तुमानकी नीति-रीति शायद है, यह तो कई साम्यवादी भी नहीं कहते ! नुलियस एफ० हेकर अपने ‘धर्म और साम्यवाद’ में लिखता है—

“We may be sure, the future lies not in the negation of the past but in the affirmation of the new life for which the proletarian revolution has prepared the way and the coming communist society should be the most favourable environment for the developement of a spiritual culture never before dreamt of by prophets, sages or poets.”

‘नरमेघ’ में पुरुष-स्त्री के जिस अत्यंत जीवन को ‘वास्तववाद’ के नाम पर चिगित किया गया है, वह कितना अप्रगतिशील है, इसे कहनेकी श्रय आवश्यकता नहीं है।

उपन्यासों में प्रायःवादाकी चर्चा करते समय हमें श्री ‘अज्ञेय’ की ‘शेखरः एक जीवनी’ का स्मरण हो आया है। उसमें भी ‘प्रायः’ की आत्मा बोल रही है। अनजान बालक-बालिका [भाई-बहन] में कामबागनाका एक दृष्टका मौका कितना चुपचाप बह उठा है :—

“बहिनकी गाते सुनते-सुनते, एकाएक कोई अज्ञात भाव बालकके मनमें जाग जाता है। वह एकाएक उत्तन्न नहीं हुआ, कई दिनों से धीरे-धीरे उसके हृदय में अंकुरित हो रहा है; किन्तु इसकी यह व्यञ्जनीय सम्पूर्णता नहीं है, आज ही माताएँ पहनाते समय और गायन सुनते समय, उसके मानसिक क्षितिजके ऊपर आई है। एक अत्यन्त कोमल स्पर्शसे बहिनके कपोलको छूकर बालक कहता है—‘कितनी अच्छी लगती हो तुम !’

उसकी शब्दावलिमें सुन्दर-असुन्दर, अच्छे-बुरे, सत्य और असत्य के लिए अलग-अलग संज्ञाएँ नहीं हैं। वह अवोध बालक है, पर ‘सत्यं सिधं सुन्दरम्’ के तथ्य के मलीभाति समझता है। इसीलिए अपने हृदयके

अस्तुट मानसो यत्न करने के लिए यही कह पाता है—'कितनी अच्छी लगती हो तुम !'

और पहिले भी उसे समझती है। वह फिर हँसती है और एक गहुरी-सी लज्जासे आँखें मुन्दर हो उठती हैं और मुँह फेंकर पानी में देखने लगती है।"

फ्रायडराही साहित्यशास्त्र पश्चात्त्य समाजपर क्या प्रभाव पड़ा है, इस सम्बन्ध में प्राप्तर मकडुगलना कहना है कि 'फ्रायड-सिद्धान्तोंने प्रचारसे पश्चात्त्य सम्बन्ध पर घातक परिणाम हुआ है। उसने कई व्यक्तियोंके सुगोप्य फुटारागारा किया है और समाजकी नीति-आचारको भी नष्ट कर दिया है।'

प्रगतिशील साहित्य जहाँ 'फला कलाने लिए' नहीं, मनुष्यके उत्कर्षके लिए है, वहाँ हम नहीं समझते कि फ्रायड-तत्त्वोंको साहित्य में अगना कर हमारे साहित्यकार मानव-प्रवासम कहाँ तक सफल हो सके।

## द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद

: ७ :

यह वाद अंग्रेजी में Dialectical materialism कहलाता है जिसे मार्क्स ने अपने गुरु हीगल के दर्शन-सत्त्वों के विरोध से निर्मित किया है। मार्क्स अपनी आयु के पचास वर्ष तक हीगल को देवता के समान पूजना था। वह उसकी आकर्षण-शक्ति पर बेहद मुग्ध था, उसमें वही आभा देखकर आत्म विभोर हो उठता था, पर धीरे-धीरे उसे हीगल की सम्मोहन शक्ति से विरक्ति हो गई; उसके 'दर्शन' को शराबी की कल्पना-तरंग' कह कर उसने अपने गुरु से लोहा लिया। हीगल जहाँ त्रिगुणातीत ब्रह्म की ही अन्तिम सत्य मानता था, वहाँ मार्क्स 'जड़वाद' ही को सत्य कुछ समझता था। हीगल के विरुद्ध फौदरबक ने प्रथम धराबत का भण्डा फहराया। मार्क्स ने हीगल के 'चेतन्य' को तो ठुकरा दिया पर उसे देखने की जो हीगल की द्वन्द्वात्मक भूमिका थी, उसको उसने ग्रहण कर लिया; साथ ही फौदरबक के जड़वाद को अपनाकर उसने अपना नया मत्प्राप्तक या विरोध-विकास-जन्य जड़वाद निर्माण किया।

जहाँ हीगल कहता है कि द्वन्द्व प्रतिक्रिया से-संघर्ष से-'चेतन्यमय' विश्व का प्रकटीकरण होता है वहाँ मार्क्स संघर्ष को-द्वन्द्व को किसी परिणाम का कारण तो मानता है—यह मानता है कि द्वन्द्व से विश्व या सृष्टि का प्रकटीकरण होता है पर वह उसमें 'चेतन्य' को सम्मिलित नहीं करता। 'जड़-सृष्टि' के विकास का आशय क्रान्ति है-वह क्रान्ति जो मजदूरशाही को जन्म देती है-मजदूरों का राज्य स्थापित करती है। मजदूरशाही अभी कायम हो सकती है जब 'बज्र' आ' वर्ग से संघर्ष लिया जाय और यह संघर्ष क्रान्ति खड़ी कर देने से ही फलदायी हो सकता है।

क्रान्ति या संघर्ष का रूप भीतर और बाहरी दोनों हो सकता है। वर्तमान सामाजिक और राजनीतिक स्थिति में क्रान्ति करने के लिए व्यक्तियों के हृदयों में परिवर्तन पैदा किया जा सकता है। और उनका बलप्रयोग से ध्वंस भी किया जा सकता है। आभ्यन्तर-परिवर्तन के उद्देश्य से जो क्रान्ति खड़ी की जाती है, उसमें समय लगता है। मार्क्सवाद हृदय-परिवर्तन में आस्था नहीं रखता। कल्पना, भावना जैसी कोमल मनोवृत्तियों का उसमें स्थान नहीं है।

इसीलिए वह दल-प्रयोग में विश्वास रखना है। मार्क्सवाद 'वस्तु' को उसके सही रूप में ही देखना है।

उसका दृष्टिकोण बाह्यत्मक (objective) है क्योंकि उसका विश्वास है कि 'वस्तु' का ऊहावाह से वस्तु या अणुलोक में प्रकट नहीं होता, बल्कि हमारी ही कल्पना हमारे सामने खड़ी हो जाती है—हम 'वस्तु' में श्रमना हो रंग भरकर उसे चित्रित बना देते हैं। सभी मार्क्सवादी 'वैचारिकवाद' होता है। जो 'मार्क्सवाद' में 'आदर्शवाद' की चर्चा करते हैं, वे उसको 'दर्शन' नीति को अन्तर्गत में शामिल करना है। मार्क्स दर्शन जटिलता होने के कारण कठिना, नीति या आचारवाद पर विश्वास नहीं रखना। उसमें "आध्यात्मिकता (spirituality)" का सम्बन्ध, अभाव है।

# साहित्य में प्रगतिवाद

: ८ :

मार्क्सवाद की दार्शनिक भूमिका का सिंहावलोकन करते समय विरोध-विकास-जन्य भौतिकवाद (Dialectical Materialism) की चर्चा की गई है। मार्क्स का यह दर्शन, जैसा कि कहा जा चुका है, हीगल के तत्त्वज्ञान से “चेतन्य” को शून्य करके ही निर्मित किया गया है। प्रो० लेवी के शब्दों में मार्क्स का यह दृष्टिकोण “वास्तववादी” है।

कई मार्क्सवादियों का विश्वास है कि साहित्यकला अपने समय को ही प्रतिबिम्बित करती है। वे यह नहीं मानते कि कलाकार भविष्य का भी स्वप्न देख सकता है; आत्मदर्शन में उनकी आस्था नहीं है। उनका कहना है कि संसार में कला, नीति, विज्ञान आदि का जो विकास दीख रहा है, वह भौतिक परिस्थिति को ही मूल रूप में धारण किए हुए है। अतः समय-विशेष की कला आदि के विकास के कारणों की ढूँढने के लिए हमें तत्कालीन सामाजिक एवं आर्थिक समस्याओं पर दृष्टिपात करना होगा। परन्तु मार्क्सवादियों की प्राश्नित ‘क्रेपिटल’ (अंग्रेजी संस्करण) के भूमिकाकार लिखते हैं कि “Marx does not say, as some have represented him as saying that men act only from economic motives” (मनुष्य आर्थिक उद्देश्य को लेकर ही विकास करता है, यह मार्क्स कहीं नहीं कहता।) उसने तो मानव-उद्देश्यों की चर्चा ही नहीं की।

मार्क्सवादियों को अपने ‘वाद’ के एकांगीपन का अब अनुभव हुआ तो वे उसका क्रमशः स्पष्टीकरण करने लगे। एंजिल ने अपने एक मित्र के पत्र में लिखा है—“Marx and I are partly responsible for the fact that at times our disciples have laid more weight upon the economic factor than belongs to it” (हमारे अनुयायियों ने आर्थिक तत्व को आवश्यकता से अधिक महत्व दिया है और इसके लिए मैं और मार्क्स दो किम्मेदार हैं।)

“वास्तवकारणों के विद्यमान होते हुए भी हर देश और काल में ‘क्रान्ति’ क्यों नहीं मच जाती?” की ओर अब मार्क्सवादियों का ध्यान गया तो उन्हें अपने तत्वों की एकांगिता और भी अखर उठी। तब उन्होंने बाहर से ज़रा



रूढ़ है जो अदृश्य होते हुए भी हमें खींचता है। हम बाह्य दृष्ट-संघर्ष-से ऊब-थक कर उससे दूरना चाहते हैं, क्षण भर अपने में ही खो जाना चाहते हैं। कभी कभी भौतिकसुखों के बीच भी, रह रहकर भीतर से अज्ञात टीस सी उठने लगती है। रवि दाबू के शब्दों में “विरह—रोदन रह गृहकर कानों में प्रविष्ट होने लगता है।” इस तरह मनुष्य का भौतिक और आध्यात्मिक (बाहरी और भीतरी) दो प्रकार का जीवन स्पष्ट है। हमारी संस्कृति मनुष्य के एकमात्र भौतिक जीवन की कल्पना कर नहीं की। यूरोप में भी श्रम विचारक कहने लगे हैं कि ‘युद्ध-पश्चात् का यूरोप चाहे जो रूप धारण करे पर सच्चा परिवर्तन सभी संभव होगा जब हम आध्यात्मिक तत्वों को अपना लेंगे।”

यहाँ एक प्रश्न और विचारणीय है। वह यह कि क्या ‘मार्क्स’ ने साहित्य—कला पर कोई विवेचना की है? नहीं, कम्यूनिस्ट मेनोफेस्टो (साम्यवादी विमर्ष) में केवल यही कहा गया है कि “आज तक जो धर्म प्रतिष्ठित समझे जाते थे, जिनका आदरमय आचरण से उल्लेख किया जाता था, उन्हें बुर्जुआ वर्ग ने शीघ्र ही बना दिया है। डाक्टर, वकील, धर्माचार्य, कवि और वैज्ञानिक उसके इशारे पर नाचने वाले ‘माड़ेंती’ मझरू बने हुए हैं।” उसने बुद्धि जीवियों पर एक व्यंग्य मात्र किया था और उस समय क्रांति को सफल बनाने के लिए उसे ऐसे प्रचार—साहित्य की आवश्यकता भी थी, जिसमें शोषक—सम्प्रदाय को हतप्रभ बनाया जाय। उसके इस बकौटे ने काम कर लिया पर उससे जो साहित्य निर्मित हुआ वह अधिकांश में प्रचार—भेषी का रहा। इसका आभास ट्राट्स्की के इन शब्दों में मिल जाता है—“साहित्यकार अमजीवी संस्कृति, और अमजीवी कला की पुकार तो मचाते हैं पर उनकी दस बातों में से तीन बातें विवेक रहित होकर भाषी (?) साम्यवादी जीवन की कला और संस्कृति की ओर निर्देश करती हैं; दो बातें भिन्न (?) अमजीवन और अमजीवियों की विशेषताओं को इंगित करती हैं और शेष पाँच उन तत्वों की ओर इशारा करती हैं जिनका कोई अर्थ ही नहीं होता।”

इसीलिए उसने चिढ़ कर यह भी कहा कि “यह सत्य नहीं है कि हम अपने कवियों को सदा कैटरिकों की चिमनियों या बुर्जुआ-वर्म-विद्रोह के गीत ही गाने को कहते हैं। हम उसे ही प्रगतिशील नहीं मानते जो अम-जीवियों का ही राग अलापता है।”

इस तरह हम देखते हैं, मार्क्सवादी साहित्य की धारणाओं में भी ‘प्रगति’ होती रही है; अतः मार्क्स के मूल तत्वों को ही अपना आदर्श मानकर रचा जाने वाला साहित्य भविष्य में रुढ़िवादी समझा जायगा। समय की गति का चित्रण ही यदि प्रगतिशील साहित्य का लक्षण है तो यह कोई नई बात नहीं है।

साहित्य में युग मन्त्रों की ज़रूरी सहायता आई है और रहेगी। आपत्ति तभी खड़ी होती है जब सामयिक चिन्तन की ही साहित्य का सर्वस्व कहकर केवल प्रचार की चार्ज लिम्पनेवाला का दोष पीछा जाता है। वही साहित्य स्थायी हो सकता है जिसमें मानव जीवन की दोला गतिपूर्ण भौतिक और आध्यात्मिक-मत्तता के साथ रसोन्मीलता है। साहित्यकार की गरिमा के सुब्बा में यही सौत होती चाहे—

“रक्त दिष्ट की निर्विशेष, प्राण दिष्ट की शिथिलता, की सरिता काज ।”

× × × ×  
हिन्दी में छायावाद युग का अन्तर्मुखी चरित्र का जब रस छूटने लगा तो कवीगण ने उसका सारा नष्ट किया गोत्रों की आवश्यकता प्रतीत हुई। इसका से मुक्त राज अन्तर्मुख, ऊँचा आदि लेखक साम्यवादी साहित्य की गतिशीलता में प्रभावित हो प्रयत्न में आ उभरा प्रचार करने लगे। लेखन में एक प्रगतिशील मंत्र भी स्थापित कर दिया गया था। प्रभाव के समकालिक में उसका एक अभिव्यक्ति हुआ था जिसमें प्रगतिशील के आध्यात्मिक और वाणी भरनावाला साहित्य की निरक्षरता और रुढ़िवादों की पराजय मन्त्रों की थी। या ‘नवान’, ‘मनोवर्णन’ रमो आदि की रचनाओं में रुढ़िवादों के प्रति प्रयत्न शिरोधार्य का श्रम छायावाद-युग में भी सुन पड़ा था पर उसकी आलोचना का स्वयं तब प्रयत्न हुआ जब सुमित्रानन्दन पंत ने साहित्य में “रूपम” नामक मार्मिक पत्र प्रकाशित किया। उस समय ‘पत्र’ कास्मिता से अत्यधिक प्रभावित थे। अतएव उनकी कविताएँ मन की गतिशीलता की चिन्तन करने लगी। “रूपम” में उनके साथ भगवती-चरण रमो, नैन्दर व माश्रीर ‘निराला’ भी साक्ष्यवादी विचार-धारा का समर्थन करने लगे। इस विचार-धारा का एक रूप नम्र मार्गवाद था। ‘रूपम’ की करणी १९२६ की सन्ध्या में निराला की ‘चमेली’ का जो अर्थ प्रकाशित हुआ है, ‘उसमें इसी प्रकार के वास्तववाद के दर्शन होते हैं। पदों की ओर में भगवती का रूप किन्तु माधव-किन्तु अयोध्या-होता है वह उसमें उभार उभार कर रचा गया है—

‘गति में एक पंक्ति जो रहने है। नाम शिवदत्तराम विराटी। उग्र वचन के उभर। पद्या अद्वय, ऊँठ गगनो देना, हिमो के नाम ऊँठ समस्तुव निजना मिलना आदि।” पंक्ति की विभु है, पर में जगन बहिन है, त्रि है गगन ‘मह’ (छोटे भाई की विधवा पत्नी)। लेखक ने इसका किया है—इसमें उन्हें अपने विचार का अन्वेषण नहीं पड़ी। उनकी आँखें मंद से लगी हुई हैं। पंक्ति की का मूल पत्नी से, एक मनोहर नाम था, लड़का भी है। एक दिन “मंद” किसी भगवती पर मनोहर को लक्ष्य कर



अपने 'जेठ' जी से " लड़ाकर " (१) बोलती है—“ हमारे कोई दूसरा बैठा है ?... कोख का लड़का होता तो कोई एक बात न कहता । तुम्हारा भी होता —” फिर गम्भीर होकर बोली—दीदी का (यहा श्रीमती मैहू महोदया अपनी स्वर्गीया जिठानी पर कथितियाँ कसती हैं ।) सुभाव अच्छा न था, तुम से आज तक मैंने नहीं कहा, यह मनोहरा तुम्हारा लड़का नहीं है : दीदी मायके से ही भिगड़ी थीं । कभी कभी वह आता था उस पिछवाड़े वाले बाग में... एक दिन पहर भर रात बीने दीदी बाहर निकली । मैंने कहा-क्या है कि हफ्ते में एक रात दो रात इस तरह दीदी अकेले बहिरें जाती हैं । वे निकलीं कि पीछे से दबे पाव मैं भी चली । देन वक्त पर पकड़ ही तो लिया । वह तो भगा ; दीदी पैरों पड़ने लगीं । आज तक मैंने कहा नहीं । (लड़का) न बाप को पड़ा है न मा को, उसी जैसा मुँह है ।”

जेठ और " मैहू " को यह चर्चा चल ही रही था कि प० शिवदत्तराम जी की बहिन बाग से आई । " मैहू " हँसकर दूसरी दालान की तरफ चली । प० शिवदत्तराम भाव में झूबे हुए बोले—“ बाग जल नहीं गया । बहिन ने सोचा उत्तीर छाँटा है । उसकी दाल में कासा था । बोलों ' बाग क्यों जले, जले घर जहा रोज आग लगती है ' ।

■ मैहू बगुलिन ती तरह नन्द पर दूरी ! दोनों हाथ फैलाकर बोलीं— ' औरी रोक, अपना डेटर नहीं देखती, दूसरे की फूली देखती है ! यद्यपि कहीं फी, तबरे जब देखो धोती उठाए बाहर भगी, कभी बाग, कभी खेत, कभी इनके घर, कभी उनके घर । यह सब वहाने हैं, मैं समझती नहीं ! ” जेठ की तरफ कमर्षाँ झूँघट काढ़कर देखती हुई—“ कहे देती हूँ तुमसे, यह अप रहेगी नहीं घर । खोदिया बिसाते से इनकी आसनाई है, सोधे तुम्हारे मुख में लगायेगी कालिख और हांगी मुसलमानिन । फिर घमाघम एक कोठरी को चलती हुई ' यह इतना धुत सीता खोदेया के यहाँ से आया है, रोज मुँह देखती है । ”

‘ सुनो, सुनो ’ प० शिवदत्त ने बुलाया ।

‘ क्या ! ’ यदल कर मैहू बोलीं, देखती हुई कुछ नज़र बचाकर “ घर की गल घर ही में रहने दो ” प० शिवदत्त पूरे विश्वास से बोले ' कोई कुछ करे, दोख नहीं, धर्म न छोड़े ' (यहा निपला जी ने बहिन के गुप्त प्रेम पर परिडितजी के मुँह से जरा भी रोष नहीं प्रकट करवाया)। माना, ' पंडित ' खुद पाप के कीचड़ में गले तक सने हैं पर मानव-प्रकृति ऐसे गौको पर अपना ' डेटर ' देखना भूल जाती है और तब जब परिडित जी मैहू को मधुप ही रंगे हुए घं, तथा दवा-इयो के सहारे समाज में सिर उठाए और मूँहें मरोड़कर चलत थे । (लेर; आगे मुनिये) फिर मैहू ने—“ पूजा यहाँ तो आओ ” कहकर बाहर दहलोज की तरफ चले ।

सिरे पर लड़े हो गये। मैह जेठ से निरवास की आँखें मिलाकर लड़ी हो गई।

“मुगो” परिडत जी ने आदर से कहा। मैह एक बंदम बटकर सटकर जैसे लड़ी हुई। “वह दवा जो तुम्हें दी थी, इसे भी पिला दो।” परिडतजी ने शर्मा और लापरवाही से कहा।

‘मुम निरे वह हा’ जेठ की छाती में धक्का मार कर मैह ने कहा— ब्राह्मण ठाकुरा ने यहाँ कोई बेव। वह दवा खिलाए बिना रक्खी भी जाती है। वह गाव ही होगा, जा रक्खेगा। एक छाध के हमल रह जाता है, लापरवाही से। यह, यह सब कुछ कर चुकी है।

‘ना ठोक हे, चलो,’ पीठ पर हाथ रख कर धपकियाँ देते हुए जेठ ने कहा और लौट कर दरवाजे की तरफ बढ़े।” यह है प० सूर्यनाथ जी त्रिपाठी द्वारा चित्रित प० शिवदत्त राम जो त्रिपाठी की तस्वीर, जिसे ‘त्रिपाल-भारत’ की मुग्गी महालक्ष्मी जी ने “Literary nudism” (साहित्यिक नग्नवाद) कहा या और ‘हम’ सारादक श्री मुमिनानन्दन पत ने “यथार्थवाद”, साथ ही यह भी “हमारे युग का यह तर्ज़ा है कि अब हम साहित्य में यथार्थता को ही अधिक स्थान दें।” ‘गार्क्सवाद’ या मार्क्सवाद की साहित्यिक दृष्टिकोण स्वीकृत हो जाता है। इसलिए आज के साहित्य में आदर्श—शून्य स्वभाव की व्यक्ति प्रधानता अधिक है, आदर्श और ध्येय की चर्चा करना के रंग बिरंगे जल बुनने के समान समझा जाने लगता है। यह सब इसलिए कि रोटी और शरीर की भूख—प्यास को ही जीवन का अ और स समझ लिया गया है, यद्यपि यहाँ कुछ ऐसे प्रगतिशील लेखक भी हैं, जो यह स्वीकार करते हैं, “यद्यपि हमारा सिद्धांत इस बात का अत्यंत सिद्ध मान लेता है कि मानव की प्रत्येक प्रेरणा किसी भौतिक कर्तृत्व से उत्पन्न होती है, तथापि हम इस बात में भी अत्यंत विश्वास करते हैं कि मानव में कोई अलगाव शक्ति है, कोई नैतिक सत्प्रेरणा है।” (अज्ञेय) पर इनकी सख्या बहुत थोड़ी है। श्री मुमिनानन्दन पत ने ‘यथार्थवाद’ का निम्न पक्षित्वा में अर्थ लिया है।

“युग युग से अवगु ठित रहिषी, सहती पशु के रन्धन।

खोला रे मेसला युगो की उठि—प्रदेश से, तन से।

अंगो की अतिरिक्त इच्छाएँ रहै न जीवन पातक,

वे निरास में उन सहायन, होये प्रेम प्रकाशक।

सुधा तृष्णा ही ने समान युग्मेच्छा प्रकृति प्ररहित,

कामेच्छा प्रमेच्छा उन रर हो जाती मनुजोचित।”

एक पुरुष के आरिण शारी का जीवन करि को सहा नहीं है—वे उसे उसमें मुक्त करना चाहते हैं। असेल के अनुसार वह ‘प्रवासक’ है।

किसी भी पुरुष से यौन सम्बन्ध स्थापित कर सकती है। अगर बलात्कार नहीं है तो 'प्रेमच्छा' 'मनुजोचित' है। नारी-स्वातन्त्र्य समझ में आ सकता है; पर उसका स्वैराचार न तो उसे 'देवी' के पद पर स्थिर रख सकता है और न उससे, समाज-संस्था की नींव ही टट रह सकती है। इससे इंकार नहीं हो सकता कि भेड़-बकरी की तरह वह किसी अनचाहे पुरुष से न बांधी जाय, उसे उसकी प्रवृत्ति के अनुकूल पुरुष साथी मिले। समाज की विवाह-प्रणाली में ऐसे सुधार किए जा सकते हैं जिससे 'नारी महिमा से मंडित' हो सके, पशु-बन्धन से छूट सके। उपदेशक का बाना धारण किए हुए कलाकार समाज की गलित प्रथाओं को फेंकने के लिए सक्रिय आन्दोलन कर सकते हैं; तुल्यवन्दियाँ आदि रख सकते हैं पर यथार्थवाद के नाम पर नारी के जम्पर और साड़ी उतारवा उसके गुप्ताङ्गों को देखना जैसे श्री जनेन्द्र ने 'मुनीता' में श्री श्री यशपाल ने "दादा कामरेड" में किया है—नारी जाति को अवगणित करना है। यह उसका उद्धार नहीं है, विकृत मन का बाणायित्वास है।

निराला की "चमेली" से उद्धृत अंश में लेखन-शैली का चमत्कार दर्शनीय है, इसमें सन्देह नहीं कि उसमें ठेठ भाषा में समाज के एक सड़े अंग का चित्रण है, पर इसमें खर सन्देह है कि हिन्दू समाज में 'जेठ और बिषवा भेट' का जो सम्बन्ध उन्होंने कल्पित किया है, वह सर्व साधारण (Common) है, घर घर देखा जाता है। निरालाजी का यह निष्कर्ष कि उग्रकुल में बिषवायें गर्भ-निरोध की दवाएँ खाकर ही ठहरती हैं, जल्दबाजी से भरा हुआ प्रतीत होता है। हमारे मत से स्त्री-पुरुषों के सांकेतिक सम्बन्ध तक ही यथार्थवाद सीमित नहीं रहना चाहिए। यहाँ प्रसंगवश हम निरालाजी के 'विल्लेसुर बकरिहा' का एक चित्र भी उपस्थित करते हैं जिसमें 'प्रगतिशील विल्लेसुर' की कलकत्ता—यात्रा का कितना यथार्थ वर्णन है, यद्यपि यत्र-तत्र लीक्रेड-व्यांग्य से वह भी मुक्त नहीं—जैसे: "दुलारे अपना ईश्वर के यहाँ से खतना कर आये थे, पिता की नामकरण में आसानी पड़ी 'कटुआ' कहकर पुकारते लगे, आदर में "कट्टू।" हा, तो विल्लेसुर "जाति के ब्राह्मण, 'तरी' के मुकुल, खेमे वाले पुत्र खेयाम की तरह किसी बकरी वाले के पुत्र बकरिहा नहीं। बकरी पालने से बकरिहा कहलाए।" आप कलकत्ता की ओर कैसे भ्रमणित हुए, इसे निराला जी के शब्दों में सुनिये—"गाँव में सुना था; बंगाल का पसा टिकता है, बंबई का नहीं। इसलिए बंगाल की तरफ देखा। पास के गाँवों के कुछ लोग वर्दमान महाराज के यहाँ थे सिपाही, अर्दली, जमादार। विल्लेसुर ने साँस रोककर निश्चय किया, वर्दमान चलेंगे। लेकिन खर्च न था। पर प्रगतिशील को कौन रोक सकता है? वे उसी फटे हाल कानपुर

गये। बिना टिकिट कटाए झलकता वाली गाड़ी में बैठ गए। इनाहागद पहुँचते २ जेकर ने गाउ पस्ट्रकर प्लेट पार्क पर उतार दिया। मिल्लेसुर हिन्दुस्तान के जलवायु के अनुसार सविनय बालून भंग कर रहे थे। कुछ बोले नहीं, चुपचाप उतर आये, लेकिन सिडान्न छोड़ा नहीं। प्लेटपार्क पर चलते फिरते ममकने भूमने रहे। जब पूरा जाने वाली दूसरी गाड़ी आई, बैठ गये। मोगलमणय तक फिर उतारे गये। लेकिन दो तीन दिन में खदत उतरते उदमान पहुँच गये।”

बिन पाठका का घट्टे कताम में यात्रा करने के अवसर आते हैं उन्हें हर बार अपने दिव्य में निराशा जी के भिल्लेसुर पकड़िया घुटना तर धाती चढ़ाये, मैले रुड़े के छोर में शायद गुट-सबुआ या चना गुट बोधे सकपनाए से गड़े दिव्य होये, दिव्य सक्ते हैं। बिन टिकिटहा यात्रिका का यह चित्रण किन्ना सनाय है, किन्ना व्यंगपूर्ण और साग ही किन्ना करण। प्रगतिवादी रहलाने वाले कवि नरेंद्रकी

‘पागुन की आधीपात’ शीर्षक एक बेतुरी रचना है—

“है रँगा रहा बछड़े से गिडुटी एक गाव,  
धन भारी है, टुराने भी है।

आता गजनेरी स-द मटकता सटना पर चलता मठार,

क्या वही दद उठने भी है।

जा रही रिमी धर के जड़े रतन मल कर,  
बदचलन बहारी धरी हुई।

बीना भरतन, सना-बनी में रिताबुनी यौवन के दिन,  
पाटनी उसे पर उमर अभी ता पसी हुई।

रज रद बहा दप ढोल भौंभ पर बहत दूर,  
गा रही बहा मद मस्त मन्ना की टोली

कल काम-घाम करना सन की पर नंद वहाँ  
है एक वर्ष में एक बार आती होती।

इस प्रथम द पक्षिया में कवि ने रैनवाद की ज़रूरत रखने का प्रयत्न किया है। नरेंद्रकी ने उद-चलन कहे बिना भी ये उल्लास भीमी गा तर पारलन कर बक उठने का सतना लीच सक्ते थे। ‘बदचलन’ शब्द तो उस वक्त उसी दयनीय अवस्था का चित्रण पोचता जब उसे भना-नीना में यौवन के दिन बिताने का खर्चिफिकेट न दिया जाता और उद बल्लवा जलना कि उद किसी धनी को अपने पैर की आग बुझाने के लिए ज़रूरत शायद-बैठ रज रही है।

कल कवि आमिजात वर्गीय तरुणियों के रूप पर मुग्ध हो उन्मत्त गीत गाया करता था; आज कृष्क-किशोरी को अधनयी देख कर वह सिहर उठता है। श्री शिवमंगलसिंह 'सुमन' की निम्न पंक्तियाँ पढ़िए—

“लहंगा समेटे गाँठ तक पहने गिल्ट के गुड़दरे,  
खुरपी लिए, स्त्रियाँ लिए अनुराग अंचल में भरे ॥  
छूकर कृष्क सुकुमारियों को विधुर विस्मित बात था,  
कैसा मधुर प्रगात था ।”

इसमें कृष्क-कन्या का यथार्थ चित्रण तो है पर उसके 'गाँठ तक लहंगा समेटे' रहने से ही कवि की कल्पना उसके 'अंचल में अनुराग खोजने' लगी है; और विधुर बात उससे छेड़-छेड़ करने लगा है।

अब तक के विवेचन से प्रगतिवादी साहित्य के संबंध में हम इस निर्णय पर पहुँचे हैं कि (१) उसने बौद्धिक सामग्री प्रदान की है। इंग्लैण्ड के प्रसिद्ध प्रगतिवादी कवि ईलियट ने कहा भी है कि आज साहित्यकार को बुद्धिवादी बनना चाहिये। इसी से हमारे कवि मनुष्य की अपेक्षा विचारक अधिक हो गए हैं। अंतर्प्रेरणा का स्वान तर्क-विवेचना ने ले लिया है। (२) प्रगतिवादी साहित्य-कार की दृष्टि बहुमुखी हो गई है। तभी यह संसार का केवल 'कोटोमोफर' रह गया है। इसी से उसकी रचनाएँ श्रद्धा रेखा-चित्र होती हैं (३) नीति सदाचार की यह ध्वनियाँ उड़ा चुका है। समाज की वर्तमान व्यवस्था, चाहे उसमें कुछ समाज-स्वास्थ्य के तत्व ही क्यों न हों, उसे ग्राह्य नहीं है। 'नारी' को यह स्वाधीन करना चाहता है, उसे एक पुरुष की नहीं, (यह चाहे तो) अनेक की बनाने में उसे आपत्ति नहीं है (४) ईश्वर धर्म, लोक-परलोक आदि पर उसकी धारणा नहीं है। श्री उदयशंकर भट्ट की "मानसी" में इसकी स्पष्ट घोषणा है। मनुष्य ने सदियों के अनुभव से जो कुछ सीखा है, उसे यह भूल जाना चाहता है। (५) राजनीति में गांधीवाद उसे अधोगामी प्रतीत होता है। वह वर्ग-संघर्ष में विश्वास रखता है।

अब प्रश्न यह उठता है कि इस नवमतवादी साहित्यकी पुण्डभूमिमें कौन-सी चेतना कार्य कर रही है। यह भौतिकवादका युग है, आध्यात्मिकता का नहीं। यह तर्कका युग है, विश्वास और श्रद्धाका नहीं। भौतिकवाद प्रत्यक्ष प्रमाणपर विश्वास करता है, अनुमानपर नहीं। जो चीज बुद्धिसे सिद्ध नहीं की जा सकती, उसका अस्तित्व नहीं माना जा सकता। इसीसे कल्पनाका साहित्य प्रगतिवादको मान्य नहीं। उसका वर्तमान में विश्वास है, भूतकाल उसके लिए असत्य है। उसका 'दर्शन' उसे कहता है कि संसार पल-पल परिवर्तित होता जाता है और प्रतिद्वन्द्वका परिवर्तन ही नवीनताकी सृष्टि करता जा रहा है।

इसलिए जो उस सत्य था, आज यही सत्य कैसे रह सकता है ? प्रगतिवादकी शक्तिमान्ता मार्क्सवादी विद्वान्, मे प्रभावित होनेने कारण सराधा स्फुल-भौतिक-है। इस दशनको द्वन्द्वतमस म विचार (Dialectical Materialism) कहा जाता है, जिसका सरल अर्थ यह है कि दो विभिन्न तत्वों के संघर्षसे तीसरा तत्व निर्मित होता है। कम्युनिज्म और शक्तिशाली मार्क्सवादी विचारों के देश में उस प्रगतिवादी भावनेने जन्य लिया, जिसने उसकी जायापनट दी। समाजमें इसीलिए दो विभाग विभाग का संघर्ष उत्पन्न करना चाहता है, इस विभाग पर कि उसमें एक दूसरे अभिविधि तैयार होगी और नए युग का प्रादुर्भाव होगा। भौतिकवादी मानने मान इसका अनुभव की मान्यता स्थिति के समस्त परिवर्तनमें विश्वास नहीं है, बल्कि मानने सम्बन्धों के बननेमें समय लगता है। मार्क्सवादी आनेवाले समय की प्रत्याशा नहीं करना चाहता।

यह जाना है कि इस परिवर्तनशील प्रगतिवादी साहित्य का भारी दस्तक क्या होगा ? हाल ही कम्युनिज्म प्रगतिशील लेखक वर्ग की एक बैठक में इसी प्रकार का प्रश्न उद्भूत हुआ था। उसमें एक सदस्यने बहुत गिरा होकर कहा था कि हमने आज तक विचार, साहित्य लिखा, उसमें वैसा प्रचार है। साहित्य के वे सत्य नहीं हैं, जो उसे शाश्वत बनाते हैं। कल, इसमें संदेह है कि ऐसा साहित्य आनेवाली पीढ़ी का कुछ कर सकेगा। जब 'माडेल' साहित्य की यह स्थिति है, तो उसकी अनुवृत्ति पर जीवित रहनेवाले हमारे प्रगतिशील साहित्य के सम्बन्ध में रहना ही क्या है ? अखिल भारतीय प्रगतिशील लेखक संघ के चौथे अधिवेशन के सम्मेलन भी इनके ने भी अपने भाषण में यही प्रतिपत्ति निराली है— "हमारा कोई भी नारा यथार्थ वेदना का दर्शन नहीं कर सकता है। उन्मत्त कला म हम गाली उन्मत्त, सो मे अभी मीलों पीछे हैं। हमारे प्रगतिशील लेखकों को 'मेरे प्रश्न' जैसी इति सूजन करने के लिये अपना कलौटा शक्ति पर उत्तर का रख देना होगा। हमारे कलाकार अभी मकतूर मिया के शौर्य और पराक्रम का अभ्यास तक नहीं पा सके। उनमें इन अरुणताओं की आभास पर्वत ही नहीं पाई।" इस प्रकार के साहित्य का सबसे बड़ा दाव यह है कि वह जिस वर्ग के लिए लिखा जाता है, उसका उस वर्ग की भाषातन्त्र से कोई सम्बन्ध नहीं। यही तर्क नहीं, उत्त वर्ग के साथ एकरस होकर हमारे प्रगतिवादियों ने बहुत कम अभिव्यक्त किया है। उन्में अपनी आत्मा से देखने की उन्हें चिन्ता नहीं है तब मनो और टना कागजों में लिखा गया प्रगतिशील साहित्य किमकी गौणिक प्य, म बुझाने के लिए है ? मुझे इसीलिए प्रगतिवादी साहित्य का मर्कित अवकाशमय दीव्य पटना है। साहित्य में युगकी भावना होकर जो चरित्र अंकित किए जाते हैं, वे समय के

साथ मिट नहीं जाते; परन्तु जब वे केवल युग के कंकाल-मात्र रह जाते हैं, तब उनपर सुन्दर शब्दों का आवरण पहनाकर उन्हें सुखर नहीं बनाया जा सकता। साहित्य किसी वर्ग-विशेष के लिए नहीं है, उसमें समाज की पूर्ण चेतना प्रतिबिम्बित होनी चाहिए।

---

## साहित्य में यथार्थवाद और आदर्शवाद : ९:

मानव या जीवन इन्द्रात्मक है। वह अपने वातावरण को—दृश्य जगत को—उमने दस्तनिज रूप में देखता है और उसके भीतर निहित रहस्य को जानने के लिये आतुर भी होता है। दृश्य-जगत के परे किसी अन्य लोक की कल्पना को आदश की साथ दी जाती है, जिसने अस्तित्व के सम्बन्ध में मानव मन भिन्न-भिन्न प्रकार के रूपा की सृष्टि करता रहता है। शेक्सपियर का एक पात्र कहता है, 'हारेथिओ', क्लिटिज के परे भी कुछ है जिसे तुम्हारी भौतिक आँखें नहीं देख सकती।' यह 'कुछ' क्या है, इसे खोजने के लिये दार्शनिक की प्रजा नष्ट और व्यस्त रहनी है और कलाकार की कल्पना उठने के लिये अपने पल फैलाया करती है। दार्शनिक का दृष्टि में दृश्य-जगत मृत्यु है और अमृत्य भी। अदृश्य जगत के लिये भी उमना तक विघ्न से ऊपर नहीं उठ पाया। परन्तु कलाकार उन दोनों लोकों को साथ मानता है। उसकी दृष्टि इन्द्रियगम्य पदार्थों के प्रति उतनी ही सदा भावमय हो जाती है जितनी वह किसी अगोचर लोक के प्रति हो सकती है। कहने का तात्पर्य यह कि कलाकार और कलाकार का मृत्यु इन्द्रियगम्य मात्र नहीं है।

साहित्य में ये ही व्यापक यथार्थवाद के अन्तर्गत आती हैं, जिनका क्षेत्र इन्द्रियगम्य है और जो केवल कल्पना लोक की सृष्टि है उसे आदर्शवाद में परिगणित किया जाता है। परन्तु यह लोक-विभाजन कलाकार की वृत्ति के अनुरूप नहीं है। उसकी वृत्ति में जैसा कि ऊपर कहा गया है, द्वितीय नहीं है। वह अपने जीवन के द्वन्द्व के साथ सहमत नहीं होता। उसका यही 'संवाद' उसे जन-साधारण से पृथक् करता है। उसकी वृत्ति निरन्तर है। इस निरन्तर में कलाकार के 'संवाद' का प्रश्न अलग रखकर साहित्य में प्रचलित दो शादों की खोज मात्र की जायगी।

वर्तमान युग भौतिकता को ही सर्वोच्च मानता है। उसका अनुमान में नहीं, प्रत्यक्ष में विश्वास है। यह सीने हुए 'फल' की अपेक्षा वर्तमान क्षणों पर अधिक आस्था रखता है और आगामी भूल के प्रति सर्वथा उपेक्षा प्रदर्शित करता है। इस प्रकार की वृत्ति को वैज्ञानिक भौतिकवाद (scientific materialism) कहा जाता है जिसमें सुविधा की प्रधानता होती है और माध्यामिक



जन्य कल्पना के लिये कोई स्थान नहीं होता । दृश्य-जगत की भोगभूमि मान-कर ही उसकी प्रवृत्तियाँ अग्रसर होती हैं । इसलिये आज के साहित्य में जीवन के वर्तमान का चित्रण खूब उभार-उभारकर किया जाता है । उसमें जीवन को ही निरावरण देखने की इच्छा नहीं रहती, उसके साथ शरीर के अंग-प्रत्यंगों को देखने की ललक भी प्रदर्शित की जाती है । मनुष्य की सारी वास-नाओं को उभारने के लिये मानों जुनौती दी जाती है । नीति का नारा लगाने वालों को महाभारत-काल के वे दृश्य दिखलाये जाते हैं, जिनमें यौन-सम्बन्ध आज के समान दृढ़ नहीं था । पाण्डवों की माता कुन्ती कीमार्यावस्था में ही कर्ण को जन्म दे चुकी थी । पाराशर ऋषि नदी पार करते समय नौकापर सत्यवती पर आसक्त हो गये थे और नौका में ही उनका उससे समागम हुआ । लोक-दृष्टि बचाने के लिये ऋषि ने अपने तन-बल से कुहसे का परदा अवश्य खड़ा कर दिया था । यह सत्य है कि नैतिक सिद्धांत शाश्वत नहीं होते । वे युग-धर्म के अनुरूप परिवर्तित होते हैं । महाभारत-काल का समाज रामायण काल में बदल चुका था । लक्ष्मण चौदह वर्ष राम और सीता के साथ वन में रहने के पश्चात् सीता के चरणों के ही आभूषण पहचान सके । आज हमारी नैतिक धारणा महाभारत कालीन नहीं रह गई है । मानव जाति ने जो सदियों से अनुभव प्राप्त किया है, उससे वर्तमान युग ने लाभ उठाया है । यथार्थ-चित्रण के नाम पर समाज का जो रूप यथार्थवादी प्रस्तुत कर रहे हैं, उससे पाठक की एक ही वृत्ति का सम्भवतः सन्तोष होता है । वह उसमें अधिक से अधिक अपना प्रतिबिम्ब देख सकता है । परन्तु मनुष्य जो कुछ वह है उसे तो जानता ही है । उसे क्या होना चाहिये ?—इसे जानने की भी उसमें एक प्रवृत्ति होती है, जिसकी पूर्ति यथार्थवादी साहित्य से नहीं होती । इसीलिये वह कल्पना जन्य किसी ऐसे लोक में पहुँच जाना चाहता है जहाँ इस लोक का स्वीकार न हो, पशुता का प्रदर्शन न हो, वरन् प्रेम का संगीत भरता हो और शान्ति का आवास हो । 'प्रसाद' का कवि किसी ऐसे ही लोक में ले चलने को अपने 'नाविक' से अनुप्रेष करता है ।

“ले चल वहाँ भुलावा देकर, मेरे नाविक धीरे-धीरे ।  
जिस निर्जन में सागर लहरी, अंबर के कानों में गहरी,  
निश्छल प्रेम-कथा कहती हो, तज कोलाहल को अबनी रे ।  
उस विश्राम-क्षितिज गेला से, जहाँ सजब करते मेलने मे  
अमर जागरण उषा नयन से, बिखराती हो ज्योति घनोरे ।”

हमारे साहित्य में यथार्थवाद की लहर रुख के मार्क्सवादी आन्दोलन से अधिक प्रभावित जान पड़ती है । यही कारण है कि उसमें प्राचीन संस्कृति और

समाज के पारिवारिक बंधन शिथिल हो रहे हैं, फिर भी उसकी जड़ें खंगली नहीं हो पाई हैं। देश का ग्राम जीवन पारिवारिकता को आज भी अनायास हुए है। शतएव जग साहित्य में यथार्थवाद के नाम पर पारिवारिक जीवन का विवरण बताया जाता है, तब उसका आशय सही जीवन के कुछ अंश का चित्रण मात्र होना चाहिये। उसमें भारत के यथार्थ सामाजिक जीवन को अंकित देरना भ्रामक होगा इना प्रचार और भारतीय नारी के स्वरूपद यौन (Sex) विचार का अंकन किया जाता है, तब वह भी वर्तमान समाज का प्रतिनिधित्व नहीं करता। हमें यह जानना पड़ेगा कि अतीत के अतीत, अस्पर्शकारी चित्रण के प्रति साहित्य जगत में कौन विरोध की भावना जाग्रत हो चुकी है। सन् १९८४-८५ में लेनिनग्राद के एक सुप्रसिद्ध यथार्थवादी कलाकार जोमे काप ने जग समाज में स्वरूपद विचारों की नारी का चित्रण करना प्रारम्भ किया तब वहाँ की साहित्य-संस्थाओं ने लेखन पर भीषण भस्मना की बर्षा की। उसे इसी संस्कृति को विहृत करने में प्रस्तुत करने वाला अनायास साहित्यिक ढाँचा गया और उसकी इतिहास को प्रकाशित करने वाली प्रकाशन-संस्थाओं एवं पत्र-पत्रिकाओं को देश-द्वारी बंदी गया। इसी प्रकार एक कौन यथार्थवादी कविता का भी वहाँ की जनता द्वारा 'सत्कार' किया गया था। आज हमें इसी संस्कृति और इसी जीवन को उज्ज्वल करने में प्रस्तुत करने के लिये कलाकारों को प्रेरित किया जा रहा है। समाज की गन्दगी को साहित्य में उतारने की प्रवृत्ति वहाँ निन्दनीय समझी जाती है। वहाँ के परिष्कृत बुद्धि-कलाकार जीवन की महत्ता और उन्नति तथा उसकी सद्गुणों को साहित्य के उपकरण बनाने में व्यस्त हो रहे हैं। उनसे लिये जात का दृश्य रूप ही सच कुछ नहीं रह गया है, वे अब उसका कल्याणकारी रूप में देखना चाहते हैं। आदर्शवादी साहित्यकार भी यही चाहता है। वह अपने पाठकों का इस तरह से संतुष्ट करेगा दूसरी दुनियाँ में ले जाना नहीं चाहता। वह तो इसी दुनियाँ में दूसरी दुनियाँ का दृश्य दिखलाना चाहता है। हाट-मांस के बने हुए नर में ही निष्कार नारायण के दर्शन कराना चाहता है। वह मनुष्य के जीवन को हरे, उल्लास, आशा और महत्वाकांक्षा से आप्लावित कर देना चाहता है। यथार्थवाद की तरह जीवन और जगत के प्रति घृणा, अस्मिता, निरक्ति और निराशा का संकेत वह नहीं देना चाहता। यथार्थवादी साहित्य ने मनुष्य को जितना उत्पीड़ित और अग्नि पर बनाया है, आदर्शवादी साहित्य उसे उतना ही स्थिर और आनन्दमय बनाने की चेष्टा करता है और साहित्य का सत्य जीवन को आनन्दमय बनाता ही है। जीवन के सचों से ऊपर मनुष्य साहित्य का

इसीलिये आशय होता है कि वह अपने वातावरण से भिन्न परिस्थिति में जा पहुँचे । ब्यार्थवादी साहित्य में उसे भिन्न परिस्थिति नहीं मिलती । आज का युग जीवन माँगता है । क्या ब्यार्थवादी साहित्य उसे यह दे सकता है ? क्या आदर्शवादी साहित्य उसे यह दे सकता है ?

## अभिव्यञ्जनावेद

: १० :

मारा इटली के आधुनिक युग के प्रसिद्ध दार्शनिक है। उन्होंने मानस-दर्शन (Philosophy of mind or spirit) का विवेचन करते हुए कहा कि भी अपने विचार व्यक्त किये हैं। मोशे ने मन के दो व्यापार माने हैं। १ ज्ञान (प्रतीति) और २ क्रिया (संज्ञा)। एक मिथ्या है और दूसरा व्यवहार। ज्ञान भी दो प्रकार के होते हैं। एक प्रतीति ज्ञान (Intuition) दूसरा प्रमाण ज्ञान (Logic)। प्रतीति-ज्ञान ज्ञान से सम्बन्ध रखता है, और प्रमाण-ज्ञान तर्कशास्त्र से। बुद्धि की क्रिया के बिना मन में अपने-आप उठने वाली मूर्त भावना की प्रतीति ज्ञान बहने है। इसे निम्न उदाहरण से समझा जा सकता है—

“कभी चौकड़ी भले मृग से—

मू पर चरण नहीं पड़े

मत्त मतंगज कभी भूमते,

सजग शशक नम की चरते

कभी चौक में अनिल डाल से

नीरस्ता से मुँह भले।”

आकाश में उड़ते हुए बादलों की देखा कर यदि के मन में कई प्रतिमाएँ (Images) ग्रहित हो जाती हैं, कभी चौकड़ी भले मृग की प्रतिमा खिंच आती है, कभी चरणारे घनों से मत्त मतंगज मन में भूमने लगते हैं और कभी परगोश की आकृति उभर आती है। मन का यही व्यापार ‘प्रतीति-ज्ञान’ कहलाता है। और यह प्रतीति-ज्ञान कल्पना द्वारा ही संभरा है। कल्पना ही मूर्ति निधान कहलाता है। वस्तु से मन पर चिह्न (Impressions) अंकित होते हैं जो कल्पना के आधार बनते हैं। मोशे ने कल्पना को विचार से पृथक् माना है। कल्पना को वे बुद्धि प्रेरित भी नहीं मानते। उसे मन की एक स्वतंत्र सत्ता मानते हैं। वे विचार का सम्बन्ध बुद्धि से जोड़ते हैं, क्योंकि तर्कवित्त विचार के साथ चलता है। सौंदर्य का वाप बनने वाली भी कल्पना है। वस्तु के सौन्दर्य का उद्घाटन ‘कल्पना’ द्वारा होता है। ‘छाया’ का सौन्दर्य पत की कल्पना से ही मूर्त बन सका है—

“ कौन कौन तुम परिहृत वसना,  
म्लान मना भू पतिता सी,  
धूलि धूसरित मुक्त कुन्चला  
किसके चरखों की दासी । ”

इसीलिये क्रोशेने ‘कला’ पर कल्पना का निर्वन्ध शामन माना है । वे प्रत्येक वस्तु में कल्पना का अस्तित्व मानते हैं । अतः ‘कवि-जन्मतः उत्पन्न होता है’ सिद्धान्त को वे नहीं मानते । वे मनुष्य को जन्म से ही कवि मानते हैं । जिसकी कल्पना जितनी हो तीव्र होगी वह उतना ही सुन्दर कवि होगा ।

क्रोशे ने सौन्दर्य को वस्तुगत नहीं माना, उसे मनुष्य के मन में स्थित माना है । टैगोर ने भी एक स्थल पर कहा है—“Oh woman ! thou art half dream, half reality । क्रोशे वस्तु या प्रकृति को सौन्दर्य का एक उद्दीपन ‘आधार मात्र स्वीकार’ करते हैं । मनुष्य कल्पना के सहारे रूप की सुन्दर आकृति निर्मित करता है । काली ‘सलजा’ में मजनु की कल्पना बहुत आँखों ने अप्सरा का साँचा ही निर्मित किया था । कलाकार के मन में विश्व की कोई भी ‘वस्तु’ सुन्दर हो सकती है ।

अनातोले फ्रांस ने थायम में एक पात्र से कहलाया है—कोई वस्तु स्वतः भली या बुरी नहीं होती । हमारा विचार ही वस्तुओं को इन गुणों से आभूषित करता है; उसी भाँति जैसे नमक भोजन को स्वाद प्रदान करता है ।’ क्रोशे वस्तु (matter) को परिवर्तनशील मानते हैं पर आकृति (form) को आत्मा की कृति मानते हैं जो स्थिर और एक रस रहती है ।

क्रोशे अभिव्यञ्जना को बाहरी या भौतिक नहीं, मानसिक क्रिया मानते हैं । मन में किसी ‘भूति’ की कल्पना के जाग्रत होते ही उसकी अभिव्यञ्जना भी उदित हो जाती है । साधारणतः हम अभिव्यञ्जना—कला के बाहरी रूप को कहते हैं । उदाहरणार्थः—कविता की अभिव्यञ्जना उसके शब्द और छन्द हैं । क्रोशे बाह्य अभिव्यक्ति को अभिव्यञ्जना नहीं कहते । वे कहते हैं; “शब्द या छन्द बाहर तभी प्रकट होते हैं जब मन उन्हें पहिले गा चुकता है । अतः अभिव्यञ्जना ही सौन्दर्य है और सौन्दर्य ही अभिव्यञ्जना ।” क्रोशे बाह्य जगत में ही सौन्दर्य नहीं पाते । वे तो अभिव्यञ्जना में, उक्ति-चमत्कार में भी सौन्दर्य देखते हैं । वे कला का मूल्य कला ही मानते हैं । कला किसी को आनन्द प्रदान करती है या घृणा से भर देती है, इससे कलाकार उदासीन रहता है । क्रोशे ने कला की अभिव्यञ्जना को चार हिस्सों में विभाजित किया है ।

१ मीतरी संस्कार—वस्तु के दृष्टिगोचर होते ही दृष्टा के चित्त पर होने वाला संस्कार ।

- २ अभिव्यञ्जना—संस्कार के जाग्रत होते ही मन में अपने आप आभिभूत होने वाली अभिव्यक्ति ।
- ३ सौन्दर्य—बोध से उत्पन्न आनन्द ।
- ४ कल्पना का स्थूल रूप में अन्तरण । शब्द, रंग, स्पर्श आदि के द्वारा कल्पना का अन्तर्गत, जिससे जनसाधारण कला ही कल्पना में अन्तर्गत होना है ।

इन चारों का सम्मिलित-व्यापार पूर्ण अभिव्यञ्जना विधान कहलाता है । अभिव्यञ्जना-राशियों के अनुसार निम्न रूप में व्यवहृता होती है उससे भिन्न अर्थ आदि का विचार छोड़ कर केवल सागैरान्वित्य को लेकर चलता है । पर सागैरान्वित्य का हृदय ही गम्भीर-मूर्ति में कोई सम्बन्ध नहीं है । यह केवल कौतूहल उत्पन्न करता है ।

जैसे जैसे प्रयोगों के समान कलावादी हैं तो भी वे केवल आवृत्ति (form) को महत्त्व नहीं देते । आवृत्ति और सामग्री (form and matter) मिल कर काव्य की सृष्टि होती है । अतः शैली और अर्थ दोनों का सामंजस्य आवश्यक है ।

कला में नीति-मर्यादा के पक्ष में गम्भीर, टालस्टाय, रिचर्ड्स आदि हैं । जैस्सेल्स मन्ते नागरिक के नाते कला-कृति में अनीति प्रदर्शन अस्वास्थ्यकर—वातावरण तैयार करता है । जोशी कला में अश्लीलता के लिये समाज की जिम्मेदार ठहराते हैं क्योंकि उसीसे ही गिर कलाकार के मन पर पड़ता है । समाज का मानमिर—भारत में प्रतिविम्बित हो ही जाता है ।

वे कला और कलाकृतियाँ—कविता, चित्र आदि में भेद मानते हैं—  
 "What are these combinations of words which are called poetry, prose, romances, tragedies all but physical stimulants of reproduction" उनके मत से कला-कृतियाँ प्रतिमरण की अभिव्यक्ति की बाह्य—रूप देकर पुनः प्रतिमरण को जाग्रत करने का एक साधन है । जोशी के अभिव्यञ्जनावाद का अन्तर्द्वार समाप्त हो गया है, यह सच है । पर कला में अभिव्यक्ति का महत्त्व कम नहीं है, भाव में वह सौन्दर्य की आभा अग्रस्थ भरती है ।

## काव्य में गर्भिणी नारी !

: ११ :

नारी के रूप ने कवि को बाण्यी की मुखरता प्रदान की है, संगीत का रस दिया है। वह जब उसे देखता है तब और कुछ नहीं देख पाता, वह जब उसकी आरती उतारने लगता है तो मन्दिर के देवता के मस्तक से फूल नीचे गिर पड़ते हैं, वह प्यरा जाता है, और घट-घटमें रमने वाले भगवान अपनी व्यापकता छोड़ कर उसी में समा जाते हैं। उसके 'रोम-रोम' से कवि को 'अपार स्नेह है'; उसकी 'अकेली मुन्दरता सकल ऐश्वर्य' का संधान है। उसके 'अंग-अंग का, अवस्था-अवस्था का वर्णन उसने किया है; बयः सन्धि से लेकर प्रौढ़ावस्था तक के शरीर-व्यापार उससे नहीं छूटे हैं। महाकवि कालिदास के कुमार-संभव में तो 'शुंकरजी' की उन्मत्तता इतनी भीमत्तता पर पहुँच जाती है कि वे पार्वती के सुन्दर अंगों को लत-विलत बना प्राप्तः बड़े मंदिर भाव से विलोकते हैं; 'संभोग' का वर्णन उन्होंने इनकी नग्नता के साथ किया है कि वह शृंगार रह ही नहीं गया है। रीति कालीन शृंगारी-और आज के यथार्थवादी कवि प्राचीन संस्कृत कवियों के सामने नाक रगड़ते हैं। काव्य में मिलन-विरह के यदुरंगी चित्रों की भी कमी नहीं है पर एक बात जो समस्त में नहीं आ रही है वह यह है कि कवियोंने नारी के गर्भ-कालीन सौंदर्य की अधिक वर्णना क्यों नहीं की ?

महाकवि कालिदास तक ऐसे प्रसंगों पर नहीं रमे हैं; कुमार-संभव और शकुन्तला दोनों में। शकुन्तला में कब्र को शकुन्तला की गर्भावस्था का ज्ञान अलौकिक शक्ति द्वारा प्राप्त करने की क्या आवश्यकता थी ? यदि कवि चाहते तो शकुन्तला के शरीर पर व्यक्त गर्भ-लक्षणों से ही अग्नि को अवगत कर सकते थे। एक स्थल और आता है, जहाँ कवि शकुन्तला के गर्भ-सौंदर्य का मनोरम वर्णन कर सकते थे। वह है दुष्यन्त की राज-सभा में शकुन्तला की उपस्थिति। वहाँ वे राजा से केवल इतना कहला कर मौन हो जाते हैं—  
'तत्कथमि-मामभिव्यक्तं सत्त्वं लक्षणं प्रत्यात्मानं ज्ञेयिष्यामशंकमानः प्रतिपत्स्ये ।'

भवभूति भी गर्भवती सीता को वन में भेजकर 'प्राप्त प्रसव वेदनमति दुःख संवेगादात्मानं गंगा प्रवाहे निक्षिप्तवति' कह कर आगे बढ़ जाते हैं।

हिन्दी के मध्यकालीन प्रसन्न-काव्या में भी की गई इस उल्लासस्था पर कवि श्रेष्ठों का अधिक ध्यान पड़ा गया। पद्मानवतमें जयसमिती पद्मावती का "जय गङ्गा" लिखकर भी उसही माना "चम्पावती" की गर्माङ्गना का उल्लेख मात्र किया है —

“प्रथम मो जेनि गंगा निभई ॥  
 पुनि मो चिता भाषे मनि आई ॥  
 पुनि बह जलि मानु यह आई ॥  
 नेहि ओदर आदर बहु पारि ।  
 तम अरुधान पूर होइ माय  
 दिन दिन दिये होइ परमाय ॥  
 जस अंचल मई छिं न दीया ।  
 ता उजियार दिसाये हिया ॥”

चम्पावती का 'अरुधान' (गर्भ) जैसे जैसे पूर्ण होता जाता था, वैसे वैसे उसने हृदय का रस प्रकट होता जाता था। कवि ने हृदय के 'उजियार' का ही दर्शन कराया है। शरीर पर भी 'उजियारी' छाई थी या नहीं, इसका मन्त्र नहीं मिलता। यदि कवि चम्पावती की राख 'उजियारी' के साथ उल्लेख या 'अनहनुति' कलशगर के सहारे यह कल्पना करते कि यह 'चम्पावती' के शरीर का निष्कार नहा है, उसने हृदय की प्रसन्नता बाहर पृष्ठ पड़ी है तो गर्भ के साथ लक्ष्य का चित्र प्रस्तुत हो जाता। गोस्वामी तुलसीदास ने भी दशरथ की पत्नियाँ की गर्माङ्गना से साथ रूप प्रस्तुत नहीं किया —

“मंदिर में सर राजनि रानी ।  
 सोमा मील तेज की रानी ॥  
 यदि विधि गर्भ मंदिर सर नारी ।  
 मई हृदय हरित सुख मारी ॥

गर्भवती होकर रानियाँ दर्शन लई, वर । आधुनिक कविता में 'प्रसाद' ने कामावती में गर्भवती नारी के सौंदर्य का सुभाषना बखूब किया है। मनु 'रति चय' की रागमयी म 'रा' के परचातु अपनी कुट्टी में आते हैं, डोलने हैं। अनमनी भी अन्ध हाथों में तबली लिये खड़ी है, उनकी काली-काली अलकें धरियाँ को चूम रही हैं। मनु की आँखों में मद छा गया —

“प्रेतकी गर्भमा पीला मुँह,  
 आँखा में आलस भरा स्नेह ।  
 कुछ कसता नर सज्जेती थी  
 बगिन ललितानी लिये देह ।



स्तनिका सी कृश गात्री अद्भुत गर्भ-भार से थोड़ी थकी सी थी पर जब उसने मनु की आँखों में शरावत भरा उन्माद देखा तो वह भय से एक बार कर्पि उठी। यही 'कम्पन' 'शृंगार' का—उसकी भाव विभोरता का—अनुभाव भी हो सकता था पर हम जब आगे—

‘मनु ने देखा जब अद्भुत का वह सहज खेद से भरा स्तन और’

अपनी इच्छा का दृढ़-निरोध आदि पढ़ते हैं तो हमें निश्चय हो जाता है कि ‘स्तनिका’ के कम्पन में वास्तव शृंगार के होते हुए भी भोवरी भयही है। कविने ‘पयोधरों’ की ‘पीनता’ का भी उल्लेख किया है और यहाँ उनका वर्णन समाप्त होजाता है। पं० द्वारकाप्रसाद मिश्र के महाकाव्य : कृष्णायण में संस्कृत कवियों के समान ही गर्भवती नारी की आकर्षक झोंकी-मिलती है। ‘यशोदा’ के “गर्भ” में “विश्वेश” का प्रवेश होता है, उनके शरीर में प्रकृति-व्यापार प्रारम्भ हो जाते हैं :—

‘प्रविशत तनुं गुरु जगत-विधाता,

भयं श्रसद्य भार कृश भाता।

पीत कांति युत देह प्रकाशी ;

उपः काल जनु शशि निशि भासी।’

गर्भ-भार से प्रारम्भिक काल में माता कृश हांती है और उसकी ‘देह’ पीली पड़जाती है। परन्तु उस पीलेगन में पीलिया (पीडुरोग) सी निस्तेजता नहीं होती प्रसूत ऐसी कान्ति होती है जो समस्त शरीर को जगमगा देती है। कामायनीकार को जहाँ गर्भणी के ‘मुँह’ की ही मिलाई दीख पड़ी है, वहाँ ‘कृष्णायन’ के कवि की दृष्टि उसके समस्त शरीर की कांति की ओर गई है। ‘प्रसाद’ ने ‘मुँह’ के ‘पीलेपन’ की उपमा केतकी फूलके गर्भ-भंगसे दी है जिससे दो बातें व्यंजित होती हैं (१) नारी के मुखका रंग पीला है और [२] वह निस्तेज है। विरहिणी नारी के आभाहीन मुख की उपमा प्रायः ‘केतकी गर्भ’ से दी जाती है। विद्योमिनी सीता के विरह-दग्ध शरीर का वर्णन करते हुए भवभूति ने लिखा है—

‘ग्लपयति परिपाण्डु क्षम मस्याःशरीर शरदिज इव धनः केतकी गर्भपत्रम्।’

‘कृष्णायण’ की गर्भिणी की देह पीत कांतिसे प्रकाशित हो रही है। उपेक्षा-लंकार से उसकी ‘कांति’ और भी खिल उठी है। कविने उसकी पीली आभा को चाँदनी रातकी उपाके समान कहा है ‘चाँदनी रातकी उपा’ से व्यंजना होती है :—[१] गर्भिणीनारी प्रकृतावस्था में भी गौर धरती है [२] गर्भ के कारण उसकी गोपई और भी चिन्म उठी है। “उपःकाल जनु शशि निशिभासी” पंक्तिने नारीके गर्भरुज का सुन्दर और पूर्ण चित्र खींच दिया

है। प्रसादन श्रद्धा के स्तना की पीनता को दूगित किया है और वह भी किसी क्रमसे नहीं। स्तना और शरीर में पीनता गमके उत्तर कालमें आती है। मिश्रजी ने इस ओर ध्यान दिया है।

‘ गनेउ नम-मम दोहद धासा  
पुष्ट सब अयय तन भासा ।

जानु पत्र जनु तंता निहायी  
शोभिन नय मनोरे पुनि पाया ।

चहने दिउस निशिनाहि दुराया  
पदा आठ चह चन्द्र छिावा ।”

प्रसाद गोभणा न सब अवयवों की पीनता को और नहीं देखते। मिश्रजी स्तना का विशेष उल्लेख न कर समस्त अवयवों का वर्णन करते हैं। गर्मियों के बरफा निम प्रसाद स्वामी-पुत्र हैं उसी प्रकार उसने अवयवों का भी कृष्णायन की गर्मियों के चित्र में प्रसाद के समान स्तनत्व नहीं है, मादकता महा है। नरिने उसमें उभरते हुए पीन स्तना को रोषने में रस नहीं अनुभव किया और न उसके पीले मुख पर पुरुष की वामना के झड़पाने की भूमिका ही बँधी है। उसमें उसमें शरीर का नर्मिण परिवर्तन अङ्कित किया गया है, उसकी बाह्य अवस्थाओं ने वर्णन में अलङ्कारिता होते हुए भी कल्पना निहास विलकुल नहीं है, सौंदर्य रमणीय होत हुए भी उसमें मात्सर्य की गर्भीरता है, पवित्रता है, जिसे देखकर हमारी आँखें विकार-वश यहाँ-वहाँ नहा-दौडती, प्रभुत भद्रा से नत हो उसने चरणा में टहर जाता है। कृष्णायन में ऐसे कई नारी चित्र हैं जो अपने सावित्र सौन्दर्य के कारण मोदक हैं।

# हिन्दी-नाटकों का विकास

: ११ :

हिन्दी नाटकों का प्रादुर्भाव बाबू हरिश्चन्द्रसे माना जाता है ; “ यद्यपि नैषाज कविका शकुन्तला नाटक, वेदान्त विपयक भाषा ग्रन्थ “ समयसार ” नाटक, ब्रजधारीदास प्रभृति के प्रबोध चन्द्रोदय नाटकके भाषा अनुवाद, नाटक नामसे अभिहित हैं ” तो भी “ इन सबकी रचना काव्य की भांति है अर्थात् नाटक रीत्यानुसार पात्र-प्रवेश इत्यादि कुछ नहीं है । — वेव कविका ‘ देवमाया प्रपञ्च नाटक ’ भी महाराज काशिराजकी आश से बना हुआ ‘ प्रभावती नाटक ’ तथा महाराज विश्वनाथसिंह रीवांनरेशका आनन्द रघुनन्दन नाटक यद्यपि नाटक-रीतिसे बने हैं किन्तु नाटकीय यावत नियमोंका प्रतिपालन इनमें नहीं है—(थे) छन्दप्रधान ग्रन्थ हैं । विशुद्ध नाटक-रीतिसे पात्र प्रवेशादि नियमरक्षण द्वारा भाषाका प्रथम नाटक कविवर गिरिधरदास (बाबू गोपाल-चन्द्रजी) का है । दूसरा ग्रन्थ वास्तविक नाटककार राजा लक्ष्मणसिंह का शकुन्तला नाटक है । ” बाबू हरिश्चन्द्रके मतानुसार उनके पच्चीस वर्ष पूर्व से ही नाटक का प्रारम्भ होता है और उनके पिता गोपालचन्द्रजी ही प्रथम नाटक कार हैं ।

## रीतिकालीन नाटक

रीति कालमें कवि ‘ देव ’ आदि रचित काव्यमय नाटकोंकी रचना हुई थी पर वे जैसा कि भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्रने ऊपर कहा है, नाटक की कोटिमें नहीं आ सकते । मनोरंजन के लिये रामलीला, रासलीला, और कुछ कथाओं का नाटक-रूप सुगलकाल हीमें प्रारम्भ हो गया था । जनता अपनी धार्मिक भावनाओं के अनुसर इन्हें खेलती देखती रही है । पर इनमें रङ्गमंच तथा नाटकीय उपकरणों का अभाव रहा है । संस्कृत, बंगला और अंग्रेजी नाटकों के अध्ययनने ही वास्तव में हिन्दी नाटकोंको जन्म दिया है । उपर्युक्त ‘ घरेलू नाटकों ’ के अतिरिक्त नवाब वाजिदअलीशाह के जमाने में मुन्शी अमानतल्ला के ‘ इन्दर समा मुखन्दर समा ’ जैसे गीति नाटकोंका भी चलन बढ़ा ।

## पारसी थियेट्रों का प्रादुर्भाव

सन् १८७० के लगभग जब पारसी थियेट्रों का प्रादुर्भाव हुआ तो जनता ‘ इन्दर समा ’ और ‘ लीलाओं ’ तक ही अपने को सीमित नहीं रख सकी ।

इन धियेगा ने पाश्चात्य शैली के रङ्गमंचों की रचना कर जनता में नया सुगुल पदा दिया पर यह सुगुल बहुत महंगा पड़ा। उससे जनता का नैतिक भगनल सरामात्र भी नष्ट उठ गया। उद्योगी शताब्दी में सुगुला के विलोपन में जोरना छाया से आन्ध्रदिन जनता 'चवगिया' लुप्त हो चुकी थी। पागला रंगमंच ने उसे उमीदी अभिलक्षित वस्तु प्रदान की, जिसका परिणाम यह हुआ कि न टप रुला पनाने के राजा मुशकती हो गई। ये रंगमंचों के से अन्त नादरा। रा रितना भद्र प्रदर्शन करती था, इसका वखन स्वयं भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने निम्न शब्दों में किया है। "काशी में पारसा नाट्यमाला ने नाच घा में अर शकुन्ता नाटक खेला और उनमें घोरोदत्त नाटक राजा दुष्पन्त नेमदेराजिय। जो तरह कमर पर हाथ रखकर मटक मटक कर नाचने और 'पतला कमर रल खाय' यह माने लगा तो डाक्टर धीरा प्रभूति विद्वान यह कह कर उठ आये कि अर देना नष्ट जाता। ये लोग कालिदास के गले पर हुंरी कर रहे हैं।"

### भारतेन्दु-काल

कहा जाता है, तभी में रा० हरिश्चन्द्र ने सस्कृत नाट्य नियमों को लक्ष्य रखा अपने नाटकों की सृष्टि की। फिर भी उनमें नाटक करने समय की लोक-कवि से आधुनिक न रह सके। गानू हरिश्चन्द्र के नाटक भी इस योग्य नहीं थे कि ग्राम जनता उनका अभिनय देखकर अपना मनोरंजन कर सकती। वे पिछे समाज के ही निन्दक का साधन बने रहे।

श्री हरिश्चन्द्र ने बाद श्रीनिवासदास, किशोरीलाल गोस्वामी, आदि के नाटक प्रकाश में आये। श्रीराधा कृष्णदास के 'महाभारत प्रभाव' की रूस हलचल रही। वह रङ्ग स्थान पर अभिनीत भी हुआ। परन्तु सबसे परिला हिन्दी नाटक जो रंगमंच धियेटर में खेला गया वह प० ललितप्रसाद रिपाटी 'जानका मङ्गल' था। भारतेन्दु के अन्त में साथ ही हिन्दी-नाटक रङ्ग भी उस समय अभिनि प्रगति न कर सकी। उनमें सहयोगिता तथा अन्ध लोगको में ऐसे नाटक ग्रन्थ लिखे किन्तु समाज, राजनीति और धर्म की समस्याओं पर विचार दिया जाना था पर उनमें वह प्रतिभा न थी जो उनमें नाटकों का रङ्गमंच आभासे बमका सकती। हिन्दी नाटकों के कलाहीन होन की चर्चा करते हुए डा० वाष्णवने लिखा है कि "हिन्दी नाटकों का जन्मधर्मिक और नैतिक राजरुहा के बीच हुआ था।"

मरी वाली के मन्थनाल बनि म० १८६० और १८७५ के बीच भी हिन्दी में अनुवाद-नाटकों की तो परम्परा गानू हरिश्चन्द्र के काल से प्रारम्भ हुई थी,

वही जारी रही। लाला सीताराम ने संस्कृत और अंग्रेजी के कई नाटकों का अनुवाद किया। पं० सत्यनारायण कविरत्न ने मयभूति के संस्कृत और पं० लपनारायण पांडेय ने बंगला नाटकों के अनुवाद किये। श्री रामचंद्र वर्मा ने द्विजेन्द्रलाल राय और गिरीशचन्द्र घोष के बंगला नाटकों के अनुवाद किये। राय देवीप्रसाद "पूर्ण" ने भी "चन्द्रकला मानुकुमार" नामक लम्बा नाटक लिखा जो असफल रहा। पं० माधव शुक्ल का 'महा-भारत' जनता में खूब प्रिय हुआ। इसका कई बार अभिनय किया गया। इसमें पात्र अपनी स्थिति के अनुरूप भाषा बोलते हैं।

द्विघेदी युग में पं० माखनलाल खनुवंदी का 'कृष्णार्जुन युद्ध' काफी प्रसिद्ध रहा। स्व० मोहनलाल का दावा था कि इस नाटकका ढांचा उनका था। श्री बदरीनाथ भट्टका 'दुर्गावती' भी कथानक के वैचित्र्य और हास्यरस के पुट के कारण लोकप्रिय हुआ। बाबू जयशङ्कर 'प्रसाद' के नाटकों ने तो हिन्दी-नाट्य संसार में अपनी भाषा की सुन्दरता, सांस्कृतिक दृष्टिकोण और ऐतिहासिक कथा-वस्तु-गुणन से एक नया ही मार्ग खोल दिया। वे अभिनय की अपेक्षा 'श्रवण' या वाचन के अधिक उपयुक्त हुए। 'प्रसाद' के नाटकों की गणना शुद्ध साहित्य-नाटकों में की जानी चाहिए, जिनसे साधारण जनता की नहीं, पण्डितों की साहित्यिक-प्यास बुझ सकती है।

इसी समय पारसी थियेटर्स के नाटकों के रूप रङ्ग में परिवर्तन दृष्टिगोचर होने लगा। श्री नारायणप्रसाद 'वेताथ' ने उनकी भाषा के कठिन उर्दूपन के स्थान पर बोलचाल की भाषा का प्रयोग किया। कथानक पौराणिक कथाओं से छिपे जाने लगे। इसके अतिरिक्त आगाहथ काश्मीरी, तुलसीदास 'शैलदा', हरिकृष्ण जौहर, राधेश्याम कथावाचक आदि नाटक-क्षेत्र में आए। नाटकों में हास्यरस का विशेष आयोजन किया गया। पण्डित बदरीनाथ भट्ट के 'कुरुवन दहन' में हास्य की अच्छी पुट है। खेद है, हिन्दी में रंग-मंच के योग्य प्रभावशाली कलापूर्ण नाटकों की सृष्टि नहीं हो सकी।

### वर्तमान युग

'प्रसाद' की शैली पर पण्डित उदयशङ्कर भट्ट ने भी ऐतिहासिक, सामाजिक और पौराणिक नाटकों की रचना की है। उनका 'अम्बा' नाटक अधिक प्रसिद्ध है। उन्होंने 'गीति'—नाटक भी लिखे हैं। श्री हरिकृष्ण श्रीमी को भी नाटक रचना में अच्छी सफलता मिली है। पं० रामचन्द्र शुक्ल ने कई दृष्टियों से उनके नाटकों की 'प्रसाद' से उत्कृष्ट माना है। इयनवाद को हिन्दी में लाने का श्रेय पं० लक्ष्मीनारायण मिश्र का है। पर मिश्रजी की भाषा में थड़ी रुढ़ता और शिथिलता पाई जाती है। उनके पथ पर सेठ गोविन्द दास भी बढ़ रहे हैं।

‘अश्क’, गोविन्दगुप्त पंत डा० उद्देशप्रसाद मिश्र आदि ने भी नाटकों की दिशा में प्रयत्न किया ।

आज के बहुपक्षीय जीवन में समयाभावकी छाया नाटकों पर पड़ी है । इसीसे ‘एककी’ नाटकों की लाकप्रियता घटती जा रही है । ‘प्रसाद’ के ‘एक घूटा’ के बाद मन्त्री रामकुमार वर्मा, उदयशङ्कर भट्ट, सेठ गोविन्ददास, भुवनेश्वर प्रसाद, उद्देशनाथ ‘अश्क’ आदि इस क्षेत्र में प्रगति कर रहे हैं । समाज-समस्याओं का हल उनमें प्रस्तुत किया जाता है । मस्कृत में भाष्य के ढंग के ‘मोनोड्रामा’ भी लिखे जा रहे हैं ।

पार्श्व धियेदरों में सुधार होने से ही या कि देश में सवाक चित्रपटों में रगमध्या की उन्नति की अनिश्चितता के लिये स्थगित कर दिया है । पर हमारा विश्वास है कि भविष्य में सवाक चित्रपटों के सारगूढ़ धियेदरों का पुनरुद्धार होगा ।

# समस्यामूलक नाटक और 'सिन्दूर की होली'

: १३ :

‘सिन्दूर की होली’ समस्यामूलक नाटक है। उसकी भूमिका में डाक्टर रामप्रसाद त्रिपाठी लिखते हैं—“प्रस्तुत नाटक के रचयिता श्री लक्ष्मीनारायण जी, इन्सन, बर्नाईशा आदि प्रमुख नाटकारों के विचारों और घटनाओं से प्रेरित होकर हिन्दी नाट्य साहित्य में नयीन धारा का प्रचार करने की चेष्टा कर रहे हैं।” अतः ‘सिन्दूर की होली’ की समीक्षा के पूर्व उसकी प्रेरक शक्तियों पर दृष्टिपात कर लेना उचित होगा।

उन्नीसवीं शताब्दी के ढलते हुए ग्रहर में यूरोप में आधुनिक नाटकों का सूत्र पात्र हो चुका था। नार्वे के नाटककार हेनरिक इन्सन ने नाटकों को बौद्धिक स्वार्तव्य प्रदान कर दिया था। उसके क्षेत्र में अग्रतीर्ण होने के पूर्व यूरोप में नाटक के चार संप्रदाय प्रचलित थे। पहला इंग्लड में शेक्सपियर के पद-चिन्हों पर चलता था। दूसरा स्पेन में केलडेरिन और वेगा के नेतृत्व में बढ़ रहा था। तीसरा फ्रांसीसी पुरातनवाद (French Classicism) के रूप में विद्यमान था जिसको मोलियर काण्डिले और रेसिले पल्लवित कर रहे थे। और चौथा लेसिंग शिले तथा गेटे के तत्वावधान में प्रगति कर रहा था। जर्मनी उसका केन्द्र था।

इन्सन-भुग के पूर्व उपर्युक्त नाटक-सम्प्रदायों का क्षेत्र अपने जन्मस्थानों से आगे नहीं बढ़ा। परन्तु इन्सन की रचना-कला नार्वे से उद्भूत होकर वहीं नहीं रही। उसने यूरोप में फैलकर धीरे धीरे सब देशों के साहित्य को आक्रान्त कर डाला। इन्सन की कला में ऐसा कौनसा जादू था जो हर राष्ट्र के नाट्य साहित्य को अभिभूत कर सका ?

इसके प्रचलन का प्रमुख कारण यह है कि इन्सन के प्रादुर्भाव के समय यूरोप समाज के जीर्ण शीर्ष अंग को तराश कर फेंक देने के लिये आतुर हो रहा था। जीवन की वास्तविकता को पहचानकर व्यक्ति-स्वार्तव्य की लहर से वह आन्दोलित हो रहा था और इन्सन ने अपने नाटकों में व्यक्तिगत तथा समाज की रूढ़ धारणाओं के संघर्ष में व्यक्ति की स्वतंत्र सत्ता

ने समाज की इसी समय जब घोषणा की—मनुष्य के व्यक्तित्व का निर्माण पुरस्कार करना उसका लक्ष्य बन गया। इस तरह इन्सन ने तत्कालीन सामाजिक पुनर्रचना की लोककृति का मनोवैज्ञानिक लाभ उठाया। साथ ही उसके पूर्ण नाटक वैवीरवाद परिगटियां से इतने चट्टे हुए थे कि उनके अभिनय और आभूषण जीवन में बदरी खाई दीप्त पड़ती थी। पहले नाटक या तो पुरातन-गानी (Classics) या रोमांचगदी (Romantic) होते थे या उनकी कथा दण्ड शुद्ध पुराण कल्पित होती थी। यदि कभी वास्तविक समाज से यह ली भी जाती तो उसमें सम्भ्रान्त पारिवारिक जीवन की ही स्वीकार किया जाता। उनमें धेचि-यपूर्ण परिस्थितियों का समावेश गुरु अधिक होता था, आदर्शवाद की प्रतिष्ठा की जाती और अपने मर्मिक काव्यमय सारांश के साथ अनिरजित चरित्रचित्रण की प्रधानता होती थी। इन्सन ने प्राचीन नाटककर्तृक की परित्याग कर दिया और इन्सगह नाटकों में नवीन आदर्श उत्पन्न किया। इन्सनगदी नाटकों की निम्न विशेषताएँ हैं —

(१) उनमें धीरीदास या धीरलालिन, उच्च कुल सभूत पात्रों की केन्द्रबिन्दु (नायक नायिका) नहीं बनाया जाता। उनमें समाज के निम्न से निम्न स्तर के भी व्यक्ति नायकत्व प्राप्त कर सकते हैं।

(२) नाटक की कथाऽस्तु वर्तमान समाज जीवन की आतुर समस्याओं केन्द्र चलती है इस तरह जनता और रत्ता में दूरी का आभास नहीं रहता—उनमें एकरसता उत्पन्न होती है। समाज अपने अपने जीवनक्रम को प्रत्यक्ष देख कर हिल उठता है और नाटक में प्रतिपादित समस्या के, हल पर सोचने-विचारने लगता है।

(३) उनमें नाटककार की ओर से रगमचपर पात्रों के प्रवेश, उनके स्वर-रग वर्णन, दृश्य आदि के सबब दिये जाते हैं, जिनसे यथार्थता की प्रतीति होती है।

(४) भाषा काव्यमय नहीं होती, सरल सीधी होती है। दैनिक जीवन में व्यवहृत शैली का आशय लिया जाता है। इसप्रकार वह नाटककार की भाषा न रहकर सरल शैली बनजाती है। मुहावरों द्वारा व्यंग्यात्मक चुटकियाँ बड़े कीशल में ली जाती हैं (जैसे 'मद्रास हाउस' नाटक में पात्रों का संभाषण ऐसे ढंग में होता है कि हम अपने को राहगीरों के बीच वस्तुतः खड़ा पाते हैं।)

जैसा हमी ऊपर कहा गया है, इन्सनगदी नाटक वस्तुतः यथार्थवादी नाटक है, जो अपने युग की मनोभावनाओं के अनुस्यू विरचित हुए हैं। ये यथार्थवादी नाटक अपने समय की सामाजिक, धार्मिक, राजनैतिक, मनोवैज्ञा-



निक आदि सभी प्रगतिश्रों और प्रवृत्तियों का प्रतिबिम्ब होते हैं। इनमें युगका सूक्ष्म दर्शन होता है क्योंकि यथार्थ चित्रपट उनका प्राण है।

आधुनिक विचारों की मनोवैज्ञानिक प्रवृत्ति का जो यथार्थवादी नाटक चित्रण करते हैं, उनमें मानसिक और भावात्मक संघर्ष का रूप भी दीख पड़ता है। उनमें कार्य (action) बहुत कम, बहुधा विलकुल भी नहीं होता। परन्तु शब्दों और संकेतों से विचारों और भावनाओं की अभिव्यक्ति अच्छी पायी जाती है।

सब देशों के इत्सनवादी नाटकों के रचनातंत्र (Technique) में यद्यपि समानता रहती है तो भी उनमें कलाकार की संस्कृतिजन्य विशेषता के कारण अपनी छाप अलग पायी जाती है। उदाहरण के लिये गौर्की के नाटकों में उदासीनता, निराश्रय, नार्वे-स्वीडन के पात्रों में कुछ कक्कीरन आदि देशीय चरित्र वैशिष्ट्य पाया जाता है।

इत्सन ने अपने नाटकों में जीवन का निरपेक्ष ग्राह्यत्मक चित्र प्रस्तुत किया है और व्यक्ति के संघर्ष को भी, अपने को सर्वथा पृथक् रखकर प्रस्तुत करने की चेष्टा की है। एक आंग्ल आलोचक कहता है कि “इत्सन ने केवल रचना कौशल (Technique) के कारण विश्व साहित्य में अपनी धाक जमा ली है। नाटकों में उसने गद्यात्मक शैली का प्रभाव का काव्य का रस लाना सुझा दिया है। उसके अनुयायी यह भले हो कहें कि नाटक ने बौद्धिक स्वानन्द प्रदान कर लिया है। पर उन्हें यह नहीं भूल जाना चाहिये कि नाटक को उसके लिये बड़ा भारी मूल्य चुकाना पड़ा है और वह है काव्य के सोम्बर्न की हत्या।”

इत्सनवादी नाटकों के पुरस्कर्ताओं में इंग्लैण्ड में शॉ, रोल्सवर्दी आदि फ्रांस में रास्टेन्ट, बेल्जियम में मिटरलिक, जर्मनी में हेम्पटम और आयरलैण्ड में यीट्स, लेडी ग्रेगरी आदि हैं। इत्सनवाद के नाटकों में जो यथार्थ का आग्रह किया जाता है, उसका आधार सिसरो का यह वाक्य है—“Drama is a copy of life, a mirror of custom, a reflection of truth” (नाटक जीवन की अनुकृति है, आचार का दर्पण है, सत्य का प्रतिबिम्ब है। ‘जोसा’ (Zola) का भी मत है कि नाटक के पात्रों को रंगमंच पर दर्शकों के सामने अभिनय करते नहीं, नचमंच जीवन-व्यापार करते हुए दीख पड़ना चाहिये। पर क्या कोई कला जीवन की सचमुच अनुकृति हो सकती है? हम नाटकों के पात्रों से ‘कला’ की यथार्थ भाषा में संभाषण कराने में क्या कभी सफल हो सकते हैं? हमें यथार्थता का व्यापक अर्थ हो लेना चाहिये। द्यूबो के शब्दों में कला में वस्तु का यथार्थ चित्र नहीं, यथार्थ होने की भ्रांति (Illusion of truth) होती है। हेडेलैन ने कहा है, ‘नाटक के रंगमंच पर वस्तु ज्यों की

था नहा आती, उह आती है उसी रूप में ज़िम रूप में उसे आना चाहिये। कलाकार का अपनी रचना में अनुसृत वस्तुको दाँत लेना चाहिये।" कालरिजने नाट्य के तन्त्र में शिभिन्न मनो का सम्बन्ध करते हुए कहा है—'It is not a copy but an imitation of nature' (नाट्य मानव जीवन की छाया नहीं है, उसकी अनुकृति है।) दूसरे शब्दों में यह जीवन के टाचे में दानी गयी वस्तु है।

१६ वीं शताब्दी में बुनाटियर ने नाटक के सम्बन्ध में एक नियम प्रचलित किया कि वह अनुसार नाट्य को व्यक्ति की इच्छा-शक्ति का सत्य मान बतलाया गया था। इसका अर्थ यह है कि जो मनुष्य किसी बात की अभिलाषा करता है—इच्छा करता है—तो उसकी पूर्ति के लिये बाहरी-भीतरी सत्य खोजा हो जाता है। नाटक की गति ठीकी तरफ चलती रहती है जो इच्छा की पूर्ति हो जाती है या फिर उसकी पूर्ति असम्भव बन जाती है। इच्छा-पूर्ति हो जाने पर नाटक सुरांत रूप धारण कर लेता है और अपूर्ण रह जाने पर दुःखान्त।

हमारे कहा के आचार्यों ने भी इसी तत्व का "उद्देश्य" से अभिवृत्ति किया है।

प्लेटो रॉ ने, जो इस्लम के नाट्यरचना-तंत्रवादी कहे जाते हैं, एक स्थल पर लिखा है, 'मैं नाटक के नियमादि नहीं जानता। मैं तभी लिखता हूँ, जो मुझे प्रेरणा होती है। यह बन होती है, क्या होती है, कह नहीं सकता। नाटक लिखते समय मैं अपनी जेब, प्रकाशक की जेब, रमशाला के मैनेजर की जेब और दर्शकों की जेब का भी खयाल रखता हूँ।' शा ने स्वगात्मक दंग से अपने रचनात्मक के सम्बन्ध में यही ध्वनि किया है कि वे नाटक की लोकशक्ति और लोकहित की दृष्टि से दालों को चेश करते हैं। जनता कम समय में अधिक से अधिक मनोरंजन प्राप्त कर कुछ खिला महण पर तने, यही उनका नाटक का ध्येय रहता है।

या पाश्चात्य नाट्यज्ञानार्थी ने नाटक के धान मुख्य तत्व माने हैं। एक कथावस्तु, दूसरा धान जो कथा की व्याख्याताइत प्रस्तुत करते हैं, और तीसरा संवाद। अरस्तू ने अपने ग्रन्थ Poetics में नाट्य रचना के नियमों की चर्चा करते समय निम्न बातें कहा है।

Fable (कथा), Characters (पात्र), Diction (शैली), Thought (चिन्ता), Decoration (अलंकार), and the music (संगीत)। नाटक में आद्य स्थल है। अरस्तू ने कथा, और पात्र के अति रेखन शैली, चिन्ता, अलंकार तथा संगीत भी नाट्य के लिये आवश्यक माना है। पद्यार्थवादी नाट्य में कथा, पात्र, चिन्ता तथा शैली (मन्य) के तन्त्र को स्वीकार किये जाते हैं, पद्य अलंकार (वाक्य)

तथा संगीत को तत्त्व अनैयमिक माने जाते हैं। कुछ नाटक तो ऐसे भी लिखे गये हैं, उदाहरणार्थ मेटर्लिक का *Les Avengles* जिन में action (कार्य) विलकुल नहीं, केवल मनोवैज्ञानिक संघर्ष में ही उनका विकास और अन्त हुआ है।

इन्सन के नाटकों की रचना-शैली का उन्मुखित विवेचन करने के पश्चात्, हम 'सिन्दूर की होली' की समीक्षा करते हैं।

नाटक का कथानक वर्तमान सामाजिक जीवन से लिया गया है। यह अधिक उल्लंघन से भरा हुआ नहीं है और न विस्तृत ही है। उसमें व्यक्ति की समस्याओं को गूँथने का प्रयत्न किया गया है। इसीसे नाटक व्यक्तित्व प्रधान बन गया है। यह कह देना अप्रसंगिक न होगा कि समस्या—मूलक नाटकों में दो प्रकार की समस्याएँ प्रस्तुत की जाती हैं। [१] व्यक्तिगत [२] समाज-गत।

इसमें प्रधान पात्र मुरारीलाल एक डिप्टी क्लर्क है जो धन के लोभ से अपने मित्र की हत्या कर डालता है। यह रहस्य उसका मुन्दी माहिश्मती ही जानता है। उसीके सहयोग से हत्याकांड संभव हो सका था। हत्या की विभीषिका को छिपाने तथा संभवतः उसका प्रायश्चित्त करने के लिये वह उसके पुत्र मनोजशंकर को अपनी कन्या अर्पित कर देना चाहता है और इसी उद्देश्य से उसकी शिल्पा पर धन व्यय कर उसे आय० सी० एस० बनाना चाहता है। लोभ की वृष्णा के कारण उसकी घूसखोरी बढ़ जाती है। परिणामतः जमींदारों के अत्याचार भी बढ़ जाते हैं। भगवन्त सिंह नाम के एक जमींदार जायजाद की लालच से अग्रं भतो जे रजनोकान्त की, जो अत्यंत सुन्दर और होनहार युवक था, हत्या का पड़व्य रचना है और मुरारीलाल को घूस देकर उसमें सफल भी हो जाता है। मुरारीलाल की कन्या चन्द्रकला, चित्रकला की अनुगमिनी होने के कारण विधवा मनोरमा को अपने घर में रख लेती है। मनोरमा के निःकलंक सौन्दर्य पर मुरारीलाल की वासना—पूरित अर्पित जम जाती है। इतना ही नहीं, मनोजशंकर भी चन्द्रकला को अपेक्षा मनोरमा की ओर ही अधिक आकर्षित होता है। परन्तु मनोरमा भावुकता में न बढ़कर अपने वैधव्य की, कला द्वारा उभावना करती है। हत्या के पूर्व रजनोकान्त एक बार मुरारीलाल के यहाँ आया था जिसके तत्त्व सौन्दर्य पर चन्द्रकला और मनोरमा दोनों रीझ उठी थीं। मनोरमा की मुग्धता उसके चित्र में साकार हो जाती है। पर चन्द्रकला भीतर ही भीतर झुलती रहती है। वह मनोरमा के बनाये हुए चित्र पर अपनी घड़कियों को प्रतिबल चढ़ाने के लिए आतुर हो जाती है। इसी समय रजनोकान्त पड़व्यकारियों को लाठियों के प्रहार से

घायल हाथर डोली में डिप्टा गले कट्टर के द्वार पर लाया जाता है—जीवन और मृत्यु के बीच मध्यम ही अस्थिरता में चन्द्रकला उमरे पास दौड़ जाती है। यह मुन्कुरा नर उसका आग एक बार आग उठाने देल लेता है। उसकी यह मुद्रा चन्द्रकला का निश्चित सा उना देती है। डाक्टर उसकी निश्चिन्ता करते हैं। मनोचक्रार भी रहा आ जाता है। पर उसकी उपस्थिति से भी उसके स्वाम्य में कुछ सुधार नश होता। मनोरमा राम का टीफ निदान जानती है। अतः यह उस भावुकतायुक्त रचनाकान्त के कालानिष्ठ वैवाहिक नियोग की पीडा में जलने से रोकती है पर चन्द्रकला मानसिक सफलता की प्रधानता देती है और उमाद की दशा में ही, अन्तर्लाल में वही हुए वैवाहिक रजनीकान्त का हाथ से अदानी मोग में गिरा भर लेती है और इस प्रकार अपने धूमिलो पिता के गौर की तनिक वश न कर मनन जीवन—यात्रा करने के लिये प्रस्तुत हो जाती है। अन्तर्लाल में ही रजनीकान्त की मृत्यु हो जाने के बाद चन्द्रकला अपने का निधन मांग लेती है और निधन जीवन व्यतीत करती है। मनोजशर को अपने पिता की मृत्यु का कारण माहि(अलो) में शत हो जाता है। उसके हृदय की उलझन मिट जाती है। मुरारीलाल के पाप का उद्घाटन हो जाता है और वह वह निर्णय नश कर सकता कि वह क्या करे और कहा जाये। कथानक की इतनी ही घटना हैं कि जा कम होने पर भाषाओं की मानसिक उलझनों के कारण बाधाग्रस्त न होकर अन्तर्लाली अविष्ट हो गये हैं। दूसरे शब्दा में, पापों का दूध साहरी न हो कर भीखरी हो गया है। मनोरमा के अन्तर्द्वार की लोचन ने गुप्त जाल उना दिया है। एक और समाज द्वारा आरापित धैर्य उसने सर पर अदृष्टान कर रहा है, दूसरी ओर मुषरीलाल की तृष्णाभरी आँखें बार बार पूर उठती हैं। सम्मुख से मनोजशर का माधुर्य उसे सरोवार का डालना चाहता है और पीछे से उसकी सहेली चन्द्रकला का विचर्य सुन उसे निराश उना देता है क्योंकि जिन रजनीकान्त के प्रथम दर्शन ने चन्द्रकला को मनोजशर के प्रातः सदा के लिये उदामीन कर दिया था, वही दर्शन उसकी कला में रह रह कर सौदन भर रहा था। चन्द्रकला को असतत वृत्ति के प्रति सदय होकर उसने चित्र की सजीव प्रतिमा के चरणों पर मोन भागना ही अर्पित नश और मनोजशर के आराधन की भी कला के समान ही अगरीरी रूप देने का उसका निश्चय उसे स्वयं पहली बन रहा है। उसका यह व्यक्तिगत निश्चय उसके लिये मजबूत आदर्श हो सकता है। पर यह सामाजिक समस्या का भी हल हो सकेगा, यह समझ नहीं दोलता। इसलिये हमने ऊपर कहा है कि नाटक में समाजगत समस्याओं का हल नहीं है, व्यक्तिगत समस्या ही व्यक्तिगत चिन्तन के द्वारा हल की गई है। हमारे इस निष्कर्ष का समर्थन चन्द्रकला तथा मनोजशर के विभिन्न आचरणों

से हो जाता है। मुरारीलाल रिश्वत लेता है पर इस जघन्य कार्य के ऊपर दार्शनिकता का आवरण भी चढ़ा देता है। उसका यह दार्शनिक तर्क पाठको के मन में उसके प्रति होनेवाली कटुता को कम कर देता है। मनोजशंकर, चन्द्रकला, मनोरमा और मुरारीलाल समाज के Type characters (प्रतिनिधि चरित्र) नहीं कहे जा सकते। वे विशिष्ट चरित्र ही हैं।

माहिरअली और भगवन्तसिंह अवश्य प्रतिनिधि चरित्र कहे जा सकते हैं। माहिरअली से घातावरण के अनुरूप सामाजिक अपराध हो गये हैं पर उसके हृदय में सच्चे अर्थ में गुस्तिम भावना की पवित्रता रह रह कर लहरें मार जाती हैं। वह रजनीकांत की हत्या का पदबंध जानकर चौंकाता है। डिण्डी साहब को सतर्क करता है पर पेट की ज्वाला बड़ी निष्ठुर है। धर्म उसके आगे घुटने टेक देता है। लेखक ने माहिरअली के दिमाग में भी उन्माद भर कर मनोविज्ञान के सत्य की प्रतिष्ठा की है। उसकी आँखों के सामने नैतिक पाप स्वप्न की विकृत बनकर स्वभावतः नाच उठा है।

अभीतक पात्रों की मानसिक कृति और विकृति के संबंध में ही कहा गया है जिससे व्यक्त होता है कि नाटक के पात्रों में भावुकता अधिक है, चिंतन उससे कम है और व्यापार बहुत ही कम है। लेखक ने उन्हें ज़िन्दगी की सड़क पर लाकर छोड़ दिया है। वे अपनी प्रवृत्तियों और परिस्थितियों के चक्कर में रुकते, थकते, ठोकर खाते हुए आगे बढ़ते गये हैं। मनोरमा और चंद्रकला नामक दो पात्रों को लेकर नाटककार ने भारतीय नारी समस्या की दो रेखाओं को स्पष्ट करने की चेष्टा की है। मनोरमा अठार्वर्ष में ही विवाहित होती है और दस वर्ष में विधवा हो जाती है तथा तारुण्य में जीवन की भीषण समस्याओं का सामना करने को विवश होती है। उसके सामने समाज-प्रदत्त वैषम्य है, ऐसे पति के प्रति जिसको उसने कभी तारुण्य की आँख से एक बार भी नहीं देखा, जिसके प्रेमाने कभी उसके मनमें एक बार भी सिहरन नहीं पैदा की। सजग होने पर उसके सामने संसार का वैभव मुरारीलाल के रूप में खड़ा हुआ है और हृदय के तारों से अपने जीवन की गूँथ देनेवाला मनोजशंकर उसके चरणों में लोट जाने को आसुर दीख रहा है। मनोरमा इन दोनों आकर्षणों को ठोकर मारकर अपने वैषम्य को खुशी खुशी स्वीकार करती है नाटककार ने मनोरमा को समाज-प्रदत्त वैषम्य के आगे नत-मस्तक कर समाज की रुढ़ि पर सुंदर भावुकता की कूची फेर दी है और उसे अत्यधिक रंगीन बना दिया है, बड़े कौशल के साथ। इस तरह भारतीय हिंदू-समाज की सांस्कृतिक भावना को उदात्त (sublime) रूप दिया गया है।

चन्द्रकला क रूप में शिनिना भारतीय नारी की समस्या है। वह समाज द्वारा प्रदत्त अभिरक्षा या बरदानों में विश्वास नहीं करती। वह अपने ही कर्मों के कटु या मधुर फल भोगने में विराम रखती है। व्यक्ति-स्वातन्त्र्य का आग्रह उसमें टीका पड़ता है। विताद्वारा आयोजित और प्रस्तावित पति में उसकी आस्था नष्ट चमती। वह प्रथम बार दृष्टि पथ में ठहर जानवाले के साथ अपने मित्र की आज्ञाकारी होली खेलती रहती है। समाज इस प्रेम व्यापार से सहमता है या खारिजा है, इसकी उसे पर्वा नहीं। *Love at first sight* (चन्द्रकला) नामी पार्श्वालय पञ्चन माना जाता है तो भी भारतीय भस्कार में अस्वीकृत चीज नहीं है। नाट्यकार ने आधुनिक समस्या का भी आधुनिक ढंग में हल न सुझाकर भारतीय प्राचीन सभ्यता की विचित्र हो घोषित की है—जहाँ भी स्वप्न में भी किसी पुरुषका चित्रन कर आजीवन उसी की आराधना में अपने माँग के निरूर हो संशयता भिगारती रहती है। नाट्यकारने पश्चिमी शिक्षा, पश्चिमी प्रदर्शकों की हमारी दृष्टान्ति का पारण माना है। वे हमारे विनास में बाधक हैं। अतः निरपेक्ष कौटुम्बिक की तरह समाज के शरीर में उन्हें न प्रविष्ट होने देने का संकेत उसने अपनी कृति में किया है।

इस तरह हम देखते हैं कि पार्श्वालय समग्र मूलक नाटकों में जहाँ आदर्श का प्रति संस्था उपलब्ध प्रदर्शित की जाता है वहाँ प्रस्तुत नाट्य में उसी की मर्यादा की चरम लक्ष्य पर आत्मन करन का प्रयास किया गया है। यथार्थ की भूमिका आदर्श का गगनचुम्बी प्राप्ति को गवाह कर भारतीय समस्या-नाटकों के एक नये रूप को प्रस्तुत किया गया है जिसमें रोमान्स अधिक है, यथार्थ कम है। जीवन की ज गति की अपने-आपने जीवन का स्वप्न ही अधिक उन्मादकारी है।

समस्या मूलक नाटकों में भागवत का महत्त्व नहीं माना जाता परन्तु यदि निरूर की होली से भागवत निकाल दिया जाय तो नाटक में कोई समस्या ही नहीं रह जाती। लेखक न यहाँ यहाँ चुम्बक रूप व्यंग्य दृश्य किये हैं जो समस्या-नाटक के टेक्निक के अनुसार हैं, उदाहरणार्थ वर्तमान शिक्षा के संस्था में सुपरील ल का व्यंग्य एक अच्छी आलोचना है, “आजकल की शिक्षा में शब्दों का गिलासट ग्लैस मिलता-जुलता है।” इसी प्रकार पुरुष की कामना परचुरी ली गयी है—“सुमा कीजिये पुरुष आँख के लोलुप होते हैं, विशेषतः स्त्रियाँ के संस्था में। मृत्यु शेखर भी सुदूर ली इनके लिये मरने वटा लोम हो जाती है।” “शारीरिक व्यवहार में नहीं भयंकर है मानसिक व्यवहार।” “चिरकृति का निरोध योग है और यही आनन्द है।” “कला की साधना अपने लोम के विचार से नष्ट होनी।” “कानून और कला का साथ नहीं हो सकता।” “आग के निरूप हो जानेपर उसकी दाहक शक्ति बढ़

जाती है। " " शिक्षा और कलाका संबंध कुछ नहीं है—कला का आधार तो है विश्वास और शिक्षा का संदेह। " " जिस वस्तुका अनुभव हुआ ही नहीं उसके अभावका दुख क्या ? " " विषया अग्नि है, हवाहल है, कोई भी पुरुष उसे छूकर या पीकर जी नहीं सकता "। (मनोरमा के चरित्र ने इसी कल्पना को सत्य सिद्ध किया है)। "हिंदू विषया से बढ़ कर कविता और दर्शन कहीं नहीं मिलेंगे,"। " विषया-जीवन तो केवल सेवा और उपकार का है,"—आदि वाक्यों में नाटककार ने अनुभव की सुक्तिर्या मरी हैं।

नाटक की भाषा में प्रांजलता नहीं है ! यन्तन वह प्रांतीयता से आक्रान्त है। व्याकरण का शैथिल्य स्वतन्त्रता है। परंतु जब पात्र भावावेग में होते हैं तब ये दोष भी स्वभाविक से जान पड़ते हैं। नाटक के संवादां में शैथिल्य नहीं है—प्रकृत जोड़ है। वे कथानक को लक्ष्य तक बिना भार के उठुँचाते हैं और पात्रों के चरित्रों में जीवन भरते हैं। चंद्रकला और मनोरमा के संवादां में द्विजेन्द्रलाल राय और जयशंकर प्रसाद का भाष-अवलंबनामय आचैत सरल लक्ष्मण होता है। इन्सन ने यूरोप के नाटकों को जिस काव्यातिरेक और आदर्श से निजात (मुक्ति) दी, उसी की प्राप्ति—प्रतिष्ठा इस तथाकथित इंग्लिशवादी नाटक में की गयी है। इसे राष्ट्रीय वैशिष्ट्य कहें या तंत्र-दोष, इसका निर्णय हम पाठकों पर छोड़ते हैं। सिन्दूर की होली की आलोचना यदि एक वाक्य में की जाय तो यही कहा जा सकता है कि यह जीवन के लिये नहीं है, कला के लिये है; समाज के लिये नहीं है, व्यक्ति के लिये है।

# गीति-काव्य और गुप्तजी

: १४ :

यूनानी समीक्षकों ने काव्य के मुख्य निम्न भेद किये हैं—

(१) Epic (वीर काव्य) यह वर्णनात्मक काव्य है, जिसमें युग की आत्मा का पूरा चित्र और राष्ट्र की संस्कृति का उद्घाटन होता है तथा जो लौकिक और अलौकिक परनाशों से रंजित रहता है। हमारे यही महाकाव्य के लक्षणों के अनुरूप यूनानियों का एपिक (Epic) काव्य होता है।

(२) Elegiac (शोक-कविता) इसमें चिन्तन-प्रधानता (Reflection) और गहरी कठुणा होती है। अंग्रेजी में ड्रे कवि की 'एलेगी' प्रसिद्ध है।

(३) Lyric—(गीति कविता) में भाषातिरेक (Emotion) का प्राधान्य होता है। ऐसी कविता 'शायर' या किसी अन्य वाद्य यंत्र के साथ गाई जाती थी। 'लैरिक' काव्य अत्यन्त भावावेश और अन्तःप्रेरणा का परिणाम होता है। हिंदी में 'गीत' या 'पद' इसी कोटि में आते हैं।

हमारे यहाँ कविता के प्रत्यक्ष और मुक्तक—ये दो मुख्य भेद किये गये हैं और फिर प्रत्यक्ष के भी दो भेद निर्धारित किये गये हैं—[१] महाकाव्य और [२] लघुकाव्य। महाकाव्य अधिग्राह में यूनानियों के 'एपिक' का पर्याय है। लघुकाव्य में जीवन के लक्ष्य निरोध का चित्रण होता है। पर कुछ काव्य ऐसे भी होते हैं जो न तो महाकाव्य के अन्तर्गत आ सकते हैं और न लघु काव्य के ही। इन्हें वेगल 'प्रत्यक्षकाव्य' से अभिहित किया जाता है। मुक्तक में प्रत्यक्षत्व (रूपा) से शून्य कोई भी स्वतन्त्र कृति (पद, गीति आदि) समाविष्ट हो सकती है। छंद और तुलसी के पद, बिहारी राहीम आदि के दोहे, 'प्रसाद' का 'झौड़' आदि मुक्तक काव्य बड़े हो सकते हैं। मुक्तक काव्य गेय या अगेय दोनों हो सकता है। यहाँ वेगल मुक्तक के गीति काव्य रूप पर ही विचार किया जा रहा है। गीति काव्य की परिभाषा देने हुए बाबू श्यामसुन्दर दास ने लिखा है—  
"गीति काव्य में कवि अपनी अन्तरात्मा में प्रवेश करता है और बाह्य जगत को अपने अन्तःकरण में ले जाकर उसे अपने धर्मों में रंजित करता है।—  
उसमें शब्द की साधना के साथ साथ स्वर (संगीत) की साधना भी होती है।"  
इसका अर्थ है—"छंद गीति काव्य से एक हो मात्र, एक ही उभय भाववेग के



साथ संक्षिप्त रूप में व्यंजित होती है—विस्तार उसके प्रभाव को कम कर देता है।” हर्बर्टरीड ‘सूक्ष्म अनुभूतिमय रचना’ को गीति काव्य मानता है और ‘पाईस’ भाव या भावात्मक विचार के लयमय विस्फोट को गीति काव्य कहता है।

आधुनिक हिंदी की प्रसिद्ध गीतिकार श्रीमती महादेवी वर्मा कहती हैं—  
“सुख दुख की भावावेशमयी अवस्था का विशेष गिने-चुने शब्दों में स्वर-साधना के उपयुक्त चित्रण कर देना ही गीत है।”

इन व्याख्याओं से यह स्पष्ट है कि गीति काव्य में निम्न उपकरण आवश्यक हैं (यह स्वतंत्र भी रह सकता है और किसी प्रयत्न काव्य का अंग भी बन सकता है।)

(१) भावावेश (Emotion)

(२) आत्मा भिन्नोजना

(३) गीयता

(४) पद-लालित्य

(५) अन्विति—सम्पूर्ण पद एक भाव विशेष को उद्घाटित करे।

(६) भ्रंगार, धातुल्य, कण्ठ या शांत रस में से किसी एक की स्थिति।

कोमल भावना ही गीत-काव्य का प्राण है।

गीति काव्य के इतिहास की चर्चा करते समय कई समीक्षक वैदिक मंत्रों की गीतात्मकता का उल्लेख करते हैं। बाबू गुलाबराय ने श्रीमत्भगवद्गीता को भी गीति काव्य के भीतर परिगणित कर लिया है पर, जैसा कि बाद में उन्होंने स्वीकार किया है, जयदेव के ‘गीत गोविंद’ से ही गीति काव्य की साहित्यिक परम्परा प्रारम्भ होती है—‘ललित लवंगलता परिशीलन कोमल मलय समीरे’ और ‘चंदन चर्चित नील कलेवर पीत वसन वनमाली’। जैसी कोमल पदावली के प्रवहमान ध्वनि-माधुर्य से किसका मस्तक नहीं झोल उठेगा? उसके बाद विद्यापति के पदों में जयदेव की गीति-माधुरी गहनता से सिंचित जान पड़ती है—

“सखि हे! कि कहव किहुनाहि पूर

सपन कि परतेख कहए न पारिए

किए नियरे किए दूर।”

कबीर तथा अन्य ‘निरगुनियां’ [मलूक, रैदास, दादू आदि] संतो के कुछ पदों में भी गीति काव्य के तत्व पाये जाते हैं। सूर और अष्टाक्षर के कवियोंके विशेषतः नन्ददास के पदों में जयदेव की भाव और गीति माधुरी का स्पष्ट प्रभाव पड़ा है। अष्टाक्षर के कवियों के अतिरिक्त अन्य कृष्ण काव्य के कवियों में भी गीतात्मकता पाई जाती है। बात यह है कि कृष्ण की बाल और जीवन

झोडा का विभारालम्ब चित्रन गीतों द्वारा ही संभव था। इन सब में 'मीरा' के गान बहुत प्रसिद्ध हैं। उनके गीतों को विहासुल पुष्प न रंगल दिनों' जग में व्याप्त है, प्रभु उम्मे गुजरती और रंगला साहित्य को भी अभिभूत का डाला है। मर, तुलसी, कबीर और मीरा सबकुछ हमारे राष्ट्र-कवि हैं जिनकी 'वाणी' भगवान् की नेर-भाष म अभी नष्ट नहीं। मर के 'धिय गोपाल रैन भई तु मे' 'अगिया हरिदरसन की धासों' कबीर के 'हुलहिन, गोबहु मगल चार' और 'फोनी फोनी बीनी चदरिया' तुलसी के 'अरली नमानी अर न नरहों' और मीरा के 'रमो मेरे नैनन में नंदलाल' 'देही मैं तो प्रेम दिनाया मेरो दरद न जाये कोय' आदि गीतों की मार्मिकता से कौन अवरिचित है। रात्रिकाल में सुतक तो लिगे मय पर उनमें गोविन्द तन्त्र की विशेषता नहीं पाई जाती। यद्यपि कविता संवेद्या दाहा आदि छन्द गाये जा सकते हैं पर उनमें संगीत टुक की कमी है।

आधुनिक जाल में चारु हरिश्चंद्र के कविय नाटका तथा बहुत पद्या में मधुर गीतात्मकता मिलती है। उनके 'मणि। ये नेना बहुत बुरे,' 'जेसे गीता में 'पूर' की पद मिठास है। हरिश्चंद्र-मंडल के कवि बदरीनारायण 'प्रेमगन' ने भी अनेक गीतों की रचना की है। 'गुजरिया क्यों हँसि हँसि तरमावत', 'कौन इन नैनन में नंदनन्द' आदि गीत 'प्रमथन सवंत' में सरलित हैं। हरिश्चंद्र कालीन कवियों के पश्चात् १० भीरु पाठक ने भी भारत भक्ति आदि विषया पर गीत लिखे हैं। पाठक जो हिंदी में रोमांचवाद (Romanticism) के प्रमुख प्रवर्तक हैं। उन्हें ने रीतिकालीन अति शुभार मानना को त्याग कर प्रकृति के शुद्ध तथा नवीन रूप में हो दर्शन नहा किये हैं, प्रभुत तत्कालीन कविता संवेद्या आदि कद चरों ने प्रति भी विरोध किया है। फिर हम आगरा के कविरत्न मदनमोहन मालवीय की मर की पद-पद्धति पर सरल गीत लिखते हुए पाते हैं। मदनमोहन 'मजकानिल' कहलाते थे (५ बनारसी दास चतुर्दशी ने उनकी जीतनी में उनके भावुक हृदय का चित्राकन किया है।) उनके अमामयिक अस्मान से हिंदी के गीतिकाव्य की नयी क्षति हुई है। उनके 'मयां क्यों अनचाहत को रग' और

'माधव! अमन अधिक तरसदये।

'कौन करत सदा सो अये, वही दया दरसदये'

आदि गीतों में स्थितनी करुणा है। वक्तव्या के आधार पर शुक्ल भी राष्ट्रिय गान लिखते रहे हैं।

हम प्रकार द्विवेदी युग तक वर्गाय छुट-पुट गीत अमर प्रकाश में आते रहे पर उनमें धारा का वेग कृपणाद युग में हो दिताई दिया। मधिली

शरण गुप्त, जयशंकर प्रसाद, महादेवी वर्मा, पद्मिनी, 'पद्म', रामकुमार, 'पद्मचन' आदि ने गीतों की विशेष रूप से रचना की है। छायावादी कवियों के गीतों में दो भेद स्पष्ट दिखलाई देते हैं—

(१) सर, सुलसी आदि भक्त कवियों की परम्परा पर पद-शैली के गीत—

(२) आधुनिक शैली के गीत जिनमें अंग्रेजी और कथित उर्दू शब्दों तक का समावेश पाया जाता है। पद्मिनी ने छंदों के कई प्रयोग किये हैं।

भावों में केवल भक्ति ही नहीं, (मध्यकालीन भक्ति-म.वना कहा है?) लौकिक प्रेम, देश-प्रेम (क्रांति) और प्रकृति प्रेम का विशेष उल्लेख पाया जाता है। परन्तु अधिकांश गीतों में लौकिक मिलन और विरह को व्यञ्जना हो पाई जाती है।

इस निबंध में भावू मैमिलोशरण गुप्त के गीतों को चर्चा की जा रही है। उनके गीत नई-पुरानी दोनों पद्धतियों पर लिखित हैं। 'साकेत' और 'यशोधरा' के गीत अधिक मधुर हैं; 'कुसुम गीत' में भाव-पक्ष की अपेक्षा बुद्धि-पक्ष प्रबल है। साकेत में "दोना और प्रेम पलना है, सखि पतंग भी जलता है, दीपक भी जलता है।" और यशोधरा में 'सखि! वे मुझ में कह कर जाते' गीत अधिक प्रसिद्ध हैं। गुप्त जी के गीतों में वेदना की गहरी अनुभूति और कोमल शब्द-योजना पाई जाती है तथा छायावाद-युग की विभिन्न प्रवृत्तियों के दर्शन भी उनमें होते हैं। परोक्ष सत्ता के प्रति अभिलाषा और जितासा, दृश्य जगत में मानव और मानवैतर पदार्थों के प्रति रागात्मक सम्बन्ध, देशानुराग, स्वच्छंद हृन्दता और लालचिक अभिव्यक्ति छायावाद-युग की प्रवृत्तियाँ कही जाती हैं। उदाहरण के लिए उनकी कतिपय गीत-पंक्तियाँ उद्धृत की जाती हैं—

(१) परोक्ष सत्ता के प्रति अभिलाषा-जिज्ञासा —

‘सखे ! मेरे बन्धन मत खोल,  
आप बँध हूँ, आप खुलूँ मैं—  
तू न बीच में खोल !’

और

‘रुदन का हँसना ही तो मान,’  
गा गा कर रोती है मेरी हृत्तंजी की तान ।

(२) मानव-व्यापार के प्रति राग—

‘मुझे फूल मत मारो;  
मैं अनला बाला’ वियोगिनी कुल तो दया विचारो ।’

झोडा का विभक्तिक चित्रण गीतों द्वारा हो संभव था। इन सब में 'मीरा' के गीत बहुत प्रसिद्ध हैं। उनके गीतों की निराला तुलना पर न केवल हिंदी जन में व्याप्त है, प्रत्युत उगने गुजराती और उगला साहित्य को भी अभिभूत कर डाला है। मूर, तुलसी, काल और मीरा सब कुछ हमारे राष्ट्र-परि है तिनकी 'वाणी' भाषा का क्षेत्र-ग्राम में कभी नहीं पैदा। मूर के 'अग्नि गंगाल जैन भई तु म' 'अग्निवा हरिदग्धन की प्यासो' काल के 'तुलसीन, गंगु मंगल चार' और 'भोनी भोनी गीनी चंदरिया' तुलसी के 'अवली नमानी जय न नसरही' और मीरा के 'अथा मेरे जैन में नदलाल' 'देही मैं तो प्रेम दियाशा, मेरी दरद न चाणै कीय' आदि गीतों की मार्मिकता से कौन अपरिचित है। रतिनाथ में मुक्त तो लिखे गये पर उनमें गीत सत्य की विशेषता नहीं पाई जाती। यद्यपि कवि सूर्या दास आदि छन्द गाये जा सकते हैं पर उनमें संगीत देव की कमी है।

प्रागुक्त काल में मूर हरिश्चंद्र के कतिपय नाटका तथा शूद्र पदा में मधुर गीतात्मकता मिलती है। उनके 'मति। ये नना बहुत सुरे, " जसे गोडा मे 'सूर' की पद निठात है। हरिश्चंद्र-मंडल के कवि बदरीनारायण 'प्रेमधन' ने भी अनेक गीतों की रचना की है। 'गुजरिया क्यों हंसि हंसि तरसावत', 'थी इन जननि में नंदनन्द' आदि गीत 'प्रेमधन सर्वस्व' में संकलित हैं। हरिश्चंद्र कालीन कवियों के पश्चात् १०-११वीं शताब्दी के भी भारत भक्ति आदि विषय पर गीत लिखे हैं। पाठक जो हिंदी में रामानुजवाद (Romanticism) के प्रमुख प्रवर्तक हैं। उन्हें ने रतिनाथीन अति सुगार भावना का त्याग कर प्रकृति के शुद्ध तथा नवीन रूप में हो दर्शन करा किये हैं, प्रत्युत तत्कालीन कवि - सूर्या आदि रुढ़ रुढ़ों के प्रति भी विद्रोह किया है। फिर हम आगरा के कविरत्न सत्यनारायण को मूर की पद पद्धति पर सरस गीत लिखते हुए पाते हैं। सत्यनारायण 'नमो निल' पञ्चांग में (१) नारायण दास चतुर्दशी ने उनका जीवनी में उनके भावुर हृदय का विशालन किया है। उनके अमामयिक अस्मान से हिंदी के गीतिकाव्य की बड़ी क्षति हुई है। उनके 'भगो क्या अनचाहत को सग' और

'माधन। अवन अधिक तरसइये।

'जैमी नम सदा सा आय, वही दया दरसइये'

आदि गीतों में कितनी ऊँचाई है। उल्लेख के आधार पर शुनल भी राष्ट्रिय गीत लिखते रहे हैं।

इस प्रकार दिवेंद्रा युग का यद्यपि छोट पोट गीत अत्यंत प्रकाश में आते रहे पर उनमें धारा का वेग कम, यद्यपि युग में हा दिखाने दिया। मैपिली

शरण गुप्त, जयशंकर प्रसाद, महादेवी वर्मा, 'निराला', 'भक्त', रामकुमार, 'वचन' आदि ने गीतों की विशेष रूप से रचना की है। छायावादी कवियों के गीतों में दो भेद स्पष्ट दिखलाई देते हैं—

(१) रूर, तुलसी आदि भक्त कवियों की परम्परा पर पद-शैली के गीत—

(२) आधुनिक शैली के गीत जिनमें अंग्रेजी और कथित उर्दू छन्दों तक का समावेश पाया जाता है। 'निराला' ने छंदों के कई प्रयोग किये हैं।

भावों में केवल भक्ति हो नहीं, (भण्डकालीन भक्ति-भ.वना कहाँ है?) शौकिक प्रेम, देश-प्रेम (क्रांति) और प्रकृति प्रेम का विशेष उल्लेख पाया जाता है। परन्तु अधिकांश गीतों में लौकिक मिलन और विरह की व्यञ्जना हो पाई जाती है।

इस निर्वच में पाव मैथिलीशरण गुप्त के गीतों को चर्चा की जा रही है। उनके गीत नई-पुरानी दोनों पद्धतियों पर लिखित हैं। 'साकेत' और 'यशोधरा' के गीत अधिक मधुर हैं; 'कुशाल गीत' में भाव-पद की अपेक्षा बुद्धि-गुण प्रगल्भ है। 'साकेत' में "दोना और प्रेम पलता है, सखि पतंग भी जलता है, दीपक भी जलता है।" और यशोधरा में 'सखि! वे मुक्त से कह कर जाते' गीत अधिक प्रसिद्ध है। गुप्त जी के गीतों में वेदना की गहरी अनुभूति और कीमल शब्द-योजना पाई जाती है तथा छायावाद-युग की विभिन्न प्रवृत्तियों के दर्शन भी उनमें होते हैं। परोक्ष सत्ता के प्रति अभिलाषा और जिज्ञासा, दृश्य जगत में मानव और मानवोपर पदार्थों के प्रति रागात्मक सम्यन्ध, देशानुराग, स्वच्छंद छन्दता और साक्षात्गिक अभिव्यक्ति छायावाद-युग की प्रवृत्तियाँ कही जाती हैं। उदाहरण के लिए 'उनकी कतिपय गति-गति' का उद्धृत की जाती है—

(१) परोक्ष सत्ता के प्रति अभिलाषा-जिज्ञासा —

‘सखे ! मेरे बन्धन मत खोल,  
आप बन्ध हैं, आप खुलूँ मैं—  
तु न नीच में बोल !’

और

‘कंदन का हेसना ही तो मान,’  
या गा कर रोती है मेरी हृत्त ग्री की तान ।

(२) मानव-व्यापार के प्रति राग —

‘मुझे फूल मत माओ  
मैं श्रवणा बाला विद्योमिनी कुल तो दया विचारों’

## (३) देश-प्रेम—

कवि क स्वदेश संगीत में देशानुप्राण की अनेक रचनाएँ उपर्युक्त हैं।  
 “ ऐसी दशा करो हे देव । भारत में फिर उपा आवे ”

और

“ त्रिष्व तुम्हारा भारत हूँ मैं ।  
 हूँ या या चिन्तारत हूँ मैं ।

## (४) स्वच्छन्द छन्दता—

‘ यह हँसी कहाँ ;  
 तुम कीन कहाँ ;  
 यह यक्षता कैसी फठोर ।  
 चोर । चोर ।

गुप्तजी के कई गीतों में जहाँ भावों की गहनता पाई जाती है वहीं कुछ गीतों में पद शालित्य शिथिल भी पढ़ जाना है। यशोधरा में ‘ चला गया रे चला गया, छला गया रे छला गया ’ ऐसा ही गीत है और ‘ कुयाल गीत ’ में भी ‘ खूट ’ से ‘ ऊंट ’ बंधने में गीत स्वभावशा उठा है।

छायावाद-युग के गीति-कवियों के ‘ प्रसाद ’ पंथ और महादेवी में पद शालित्य विशेष पाया जाता है।

प्रसाद का ‘ बीती विभावरी जागरी ’,  
 ‘ उस दिन जो जीवन के पथ पर ’,  
 “ काली आँखा का अघकार—  
 जब होजाता है बार बार ”  
 महादेवी का “ प्रिय चिरत्न है सजनि !  
 छल छल नवीन मुहामिनी में ”  
 पंथ का “ लोपी मोल, लोपी मोल  
 सुख तुहिन बन का उपहार ”

‘ निपला ’ का ‘ जागो फिर एक बार ’ आदि गीतों की मावोचित पद योजना पाठक को शीघ्र प्रभावित कर लेती है। गुप्तजी के कुछ गीत आश्चर्यभा से अधिक लम्बे भी हो गये हैं। गीतों की अतिभाषता जैसा कि हडसन का मत है गीतिशास्त्र के ‘ रस ’ को कम करने में सहायक होती है। इतना सब होने पर भी गुप्तजी के गीतों की यह विशेषता है कि उनमें सस्ती भावुकता नहीं पाई जाती—वे जीवन की किसी सखी स्थिति या दार्शनिकता को प्रतिबिम्बित करने

हैं। “दोनों ओर प्रेम पलता है, सखि पतंग भी जलता है दीपक भी जलता है” जैसी मार्मिक प्रेम व्यञ्जना हिन्दी के बहुत कम गीतों में मिलती है। पतंगे का प्रेम में जलना तो सभी ने देखा है पर दीपक का “स्नेह” में जलना गुप्तजी ही अनुभव कर सके। यह सच है उनके अधिकांश गीतों में भावपक्ष की अपेक्षा बुद्धिपक्ष प्रधान है और यह मुख्य प्रबन्ध कविता के अधिक अनुरूप है और गुप्तजी का प्रबन्ध कवि हो विशेष जाग्रत है। पर गुप्तजी में समय के अनुरूप अपने को ढाल लेने की अदभुत क्षमता भी है। यही कारण है, छायावाद-युग की गीति-धारा में आपने भी अपना अङ्गुलि प्रदान की है।

---

## ‘गीतिका’ का कवि

: १५ :

फलसुनिया ‘भनसाला’ के सालमों में अमृतव्यम्भारेलोआ के नीचे नरीन भांगों का भरने वाले व्यक्ति की मलाश मशों में हिन्दी समार में होती रही, ‘यह ‘निराला’ कीन है? क्या लिखना, है? न जाने क्या व्यर्थ प्रकाश करता है,’ ‘यदमा कर’, ‘देशन’ आदि न साथ बैठने वाले रहते।’ इतनी मुन्दर भाव-व्यवस्था इसमें है — यीमदा सदा के प्रसाध को अरुनो अरुना में उतारने वाले कहते। यीने हुए बल प्रौर चलने वाले आनक। यह सदा स्वामाजि था — अनिवार्य भी था। ‘न न’ कहने ‘निराला’ के सर पर हिन्दी में निपलापन की मुक्ति करने का मेहरा रेश हो गया। वे ‘प्रमाद’, ‘निराला’ और ‘न’ श्रयी-मणि-मालिका के श्रीच के ‘मणि’ बन हा गये। ‘निराला’ पर अम्भटना का दोष लगाया गया, हिन्दी के साधारण पाठक द्वारा नहा, ऐंशों द्वारा बिनसी लेखनी की आराज में घोंस थी, ठाक थी। पर जैसा कि ‘प्रमाद’ जी लिखते हैं, उनके आत्मन के प्रतीक, उन्हीं के लिए अस्मृत होगे, निम्हाने यह नहीं समझा है कि रहस्यमयी अनुमति, युग के अनुसार अपने विभिन्न आधार चुना करती है।” पहचाने हुए ‘आत्मन प्रतीक’ से आगे सोचने का नवीन धारा-निरोधियों को ‘अभ्यास’ ही नहा है। उनकी मध्यस्ती पर जग चढ़ गया है, वे उस पर नरीन शतान्दी का ‘रग’ नहा घटाना चाहते। यही वजह है कि उनके द्वारा की गई नए काय की आलोचनायें तथ्य-हीन होती हैं। वे काव्य का आभरण ही देखना चाहते हैं, उसने प्राण के साथ तन्मय नहीं होना चाहते। यही वजह है कि वे कवि के निरुद नहीं आ पाते।

हिन्दी में गीति साहित्य तथा नहा है। कबीर, गूर, तुलसी, मीरा आदि के गीतों ने जन-साधारण के कष्टों में मायुर्य प्रगटित किया है। इनमें से कबीर, तुलसी और मीरा के गीतों ने हिन्दी-अहिन्दी दोनों भाषा-भाषियों के हृदय को स्पर्श किया है—महागुरु गुजरान आदि प्राणों में इनके ‘गीतों’ ने ही हिन्दी का प्रचार किया है और यदि हम यह भी कहें कि इन्हीं की वजह से हिन्दी को राष्ट्रभाषा बनने में सहायता मिली है, तो हम ‘मोमा’ को लाँघने के दोषी नहीं समझे जायेंगे। शीघ्र ‘निराला’ की इन पक्तियों में तथ्य है—“कबीर निर्गुण मल की उपायना में आधुनिक में आधुनिकों के मनोनुकूल होते हुए भा



भाषासाहित्य-संस्कृति में जैसे अभोजित हैं, वैसे ही ‘सूर’, ‘तुलसी’ आदि भाषा-संस्कार रखते हुए भी कृष्ण और राम की सजीव उपासना के कारण आधुनिकों की रुचि के अनुकूल नहीं रहे।” आगे इसे परिमार्जित करते हुए कहा गया है, “यह सत्य है कि राम और कृष्ण का प्रत्यक्ष अब अनेक आधुनिक समझते हैं और इन अवतारी पुरुषों और इन पर लिखी गई पदावली से उन्हें हार्दिक प्रेम है, पर फिर भी इनकी लीलाओं के पुनः पुनः मनन, कीर्तन और उल्लेख से उन्हें तृप्ति नहीं होती, फिर खड़ी बोली केवल बोली में ही नहीं खड़ी हुई, कुछ भाषा भी उसने ब्रजभाषा संस्कृति से भिन्न, अपने कहकर खड़े किये हैं यद्यपि वे बहिर्विश्व की भाषना से संश्लेष हैं।”

पुरानी परिपाटी (Old order) का परिवर्तन आवश्यक है। नवीनता की ओर आक्रुष्ट होना मनुष्य मात्र की प्रवृत्ति है। जो साहित्य उसकी इस प्रवृत्ति को प्यासी रखता है, वह लोकप्रिय कैसे रह सकता है ?

“गीतिका” में ‘निराला’ के १०१ गीत संकलित किये गए हैं। ‘गीतों’ की रचना में कवि ‘संगीत शास्त्र’ के आगमन से नहीं भागे। प्राचीन गीतों में संगीत पर अधिक, काव्य पर विलकुल कम ध्यान दिया जाता रहा है। गायक, गीतों में शब्दों को जोड़-तोड़ कर पद की अपने ‘शास्त्र’ में जमा लेते हैं पर निराला ने अपनी शब्दावली को काव्य के स्वर से भी सुखरित करने की कोशिश की है। ह्रस्व-दीर्घ की घट-बढ़ के कारण पूर्ववर्ती गवैया शब्दकारों पर जो लौछन लगता है, उससे भी उन्होंने बचने का प्रयत्न किया है।

कई गीत सजीव हैं, उनमें शब्दों ने ही एक सुन्दर चित्र खींच दिया है। ‘सोचती अपसक्त आप खड़ी, कल्पना क कानन की रानी’ ‘कब से वह देख रही, प्रिय आदि इसी कोटि की रचनाएं हैं। प्रेम से भीगे हुए हृदय की आत्म विस्मृति कितनी मधुर है :—

प्यार करती हूँ अलि

इसलिये मुझे भी करते हैं वे प्यार।

वह गई हूँ अज्ञान की ओर,

तभी यह वह जाता संसार।

.....  
आप बही या वहा दिया था,

खिंची स्वयं या खींच लिया था

नहीं, प्राद कुछ कि क्या किया था

हुई जीत या हार।

“पल्ले भयन जब, रही सदा तिर  
स्नेह-तरंगों पर छठ उठ गिर  
मुगद पालने पर मैं फिर फिर  
झरती थी भृगु मारे।”

इन पंक्तियों में शब्द और भाव का सारस्व्य सराहनीय है। पर यह सारस्व्य गीतिका के प्रत्येक गीत में प्र.प्य नहीं है। यही वजह है कि वे घर घर की सीमा नहीं हो सके। भाषा में उच्च अभिव्यञ्जना के होने हुए भी वे कठिन शब्द-परिधान की रचना से जन-माधारण तक नहीं पहुँच सकते।

और हम ‘निराला’ को जन-माधारण का कवि मानते भी नहीं। वे तो परिष्कृत और परिष्कृत मस्तिष्क के हृदय-तन्तुओं को छूने के लिए ही अचलित हुए हैं। साहित्य की ऊँची भूमिका पर बैठकर जो इन पंक्तियों को गायेगा, उसी का मरतक भावधारा से भूम सचेता। ‘गीतिका’ हिन्दी पर-साहित्य की एक निधि है, जो हिन्दी की ऊँची से उँची परीक्षाओं में अभ्यस्यन के लिए रखी जा सकती है। इस दृष्टि से ‘गीतिका’ के एकाध गीत को हम इस संग्रह में रहने देने के पक्ष में नही है। ४४ पृष्ठ के नं० ४१ के गीत में

“प्रियतर कठिन उरोजरस कस कसक भसक गई चोली,  
पर नखन रह गई मन्द हँस अघर दशन अन-चोली।  
कलीसी कटि की चोली।”

यद्यपि पूरा गीत बहुत मधुर है, पर इन पंक्तियों को वजह से वह संग्रह में पर ऐसे तत्व को प्रथम दे रहा है जिसका संग्रह भर में अभाव है। जिन दोषों के लिए हम प्राचीन कवियों को कोसते आ रहे हैं, वे हमारे आधुनिक श्रेष्ठ कवियों की सुन्दर रचनाओं में उच्छ्रमित हैं, यह हम ठीक नहीं समझते। ‘गीतिका’ के अभ्यस्यन करने वालों के लिए पुस्तक के अन्त में ‘सरलाभा’ दे दिया गया है पर वह पर्याप्त नहीं है।

प० नन्ददुलारे वाजपेयी ने ‘गीतिका’ के गीतों में रहस्यवाद की धारा देसी है। वे लिखते हैं “उनके अधिकांश पदों में मानवीय जीवन के चित्र हैं, सदी पर ये सब हम रहस्यानुभूति से अनुरजित हैं।” पर गीतिका में रहस्यवाद का बड़ी रूप नहीं है जिसमें आत्मा की परमात्मा के प्रति जिज्ञासा या अभिलाषा व्यक्त होती है, उसमें देश-प्रेम, नारी-रूप-चित्र, प्रकृति-दर्शन आदि का भी समावेश है।

यहाँ यह स्मरण रखना चाहिये कि ‘गीतिका’ से ही कवि का संगीत स्रोत नहीं करा है, इसके पहले “परिमल” में भी हिन्दी संसार उसके गीतों का आस्वाद कर चुका था । ईश्वर प्रगतिवादी युगमें विनोद भरे गीतों के बाद अब पुनः निराशा छोटे छोटे भावपूर्ण गीत लिख रहे हैं जो पद-शालित्य और माधुर्य में उनकी कृति के अनुसूत हैं ।

---

## एक गद्यगीत कृति की भूमिका : १६ :

[ सुश्री दिनेशनन्दिनी ने हिन्दी गद्य-गीत के क्षेत्र में अपना विशेष स्थान बना लिया है। श्रीमती महादेवी वर्मा के समान उनके गद्य-गीतों का एक ही स्वर है—रिपेरा पूर्ण वेदना जिनमें चोरन की अनुरूप उच्छ्वसित होती रहती है। अतः उनके कई गद्य-गीत—समूह प्रकाशित हो चुके हैं जिनमें शरनम, मोक्तिरमाल, कुपहगिया के फूल, 'घरीब' मुख्य हैं। जीवन और प्रेम के मातल भावा क अनुरूप भाषा भी उन्हीं मिश्रित है। निम्न पंक्तियाँ "घरीब" नामक गद्य-काव्य-समूह की भूमिका का अंश है। भूमिका यद्यपि गद्य-काव्य के ढंग पर प्रारम्भ होती है तो भी उसमें आलोच्य गद्य-काव्य और कवित्रियों की मनोभूमि पर प्रकाश डालने की चेष्टा की गई है। ]

पुरुष पढ़ने पर यह नारी-जीवन चित्र मेरी आँखों के सामने झूल जाता है—  
उसने शराब में ही शरीर के अमी-जल से स्नान किया, अमानिष्टीय के अक्षर से आँखों को आँधा, पन-उठान के पुण्यभरण से अपने अङ्ग सजाने, स्नेह से प्राणों का दोष संजोया, घडकना से प्रीति का फल गिने, और काना में परिचित पद चाप सुनने की आतुरता भी। जीवन के कई क्षण स्मृतिषों का भार लेकर आये और आँसुओं का उपहार देकर चले गये, आराध में अनगिनती रंग चमक और विस्मृति के समान घुँघले हो गये पर नयनों की शालों पर वह 'दृश्य' नहीं झूला जो उसे आत्म विभोर बना देता—अपने में आत्मसात कर लेता।

वह हँसती है 'उमड़ी' भादरवा देखती है, 'उसने' निरुद्ध पत्तों में कमल में का अभिभार करती है पर 'उसने' निरुद्धतम पहुँचते ही वह चीँक उठता है—अरे वह वह तो नहीं है जिसके लिये मेरी व्यथा सुमधुराती है, आत्मा लज्जती है। उमड़ा प्रयावर्तन जाना है, वह बाहर जिधो में न भी अपने में हो गया जाती है।

उस समय रात जैसे उसकी 'गुरुता' जाग्रत होती है। वह सोचने लगती है। उमड़े 'आँसों' ने रात्रि उसके द्वार तक कभी जाने की उदात्ता की थी। उस समय रात भी और सरोवर के वक्ष पर चाँद चमकता रहा था। वह हँस। कर शिला-स्तम्भ पर खड़ी गान सुना रही थी और अपना आत्मनिवेदन 'उमड़ा'

तक पहुँचाने के लिये 'हंस' से प्रार्थना कर रही थी। उसी समय मधुपर्क का पावन पात्र लिये 'वे' आये पर उनके चरखों की रहस्यमयी ध्वनि नहीं सुन पड़ी। अतः स्वागत की रस्म पूरी नहीं कर सकी। उन्होंने समझा उनकी अपेक्षा हुई। वे खीम कर चले दिये। तब से वह 'वस्त्र' के सुबह की अप्सक प्रतीक्षा कर रही है।"

फूलों की अञ्जलि भर कर फिर से वह 'उनका' आवाहन कर रही है। उसके 'स्वागत' का साज फविचित्रि के शब्दों में सुनिये—

"सखियों ने मिलकर शयनागार सजाया; रत्नजंघित पर्यङ्क पर मोतियों की झालार लगायी; अर्धविकसित बेलों की कलियों की चाँदनी तानी और राकापति की रश्मियों ने वातायन का अणुगुण्डन सँचा। शृङ्गार-गुड नायिका ने मेरे कुसुम-कोमल कुन्तलों को सुवासित जल से धोकर मेरा शृङ्गार किया और मैं मेरी स्वर्ण का-दीप-धाल मुझे थमाकर ओम्कल हो गई। मैं, मिलन की अभिलाषा लिये, दीपक को हाथ को थोड़ कर, रोमाञ्चित अङ्गों से तुम्हारे स्वागत के लिये कब से खड़ी हूँ। न जाने कब तुम आकर सुहाग की डिविया से सिन्दूर निकाल मेरी माँग भरोगे और मैं तुम्हारी आरती उतार तुम में लीन हो जाऊँगी।"

उसका यह सिंगार रोज कुम्हला जाता है। वह अपनी सखी से कहती है—  
"देख तो यह यकुल का द्वार यो ही खल रहा है; गुलाब का ह्व और मृग-मदमिश्रित चन्दन मेरे सने-शवन-कक्ष में व्यर्थ ही अपनी सुरभि फैला रहे हैं। मेरा मन अनमना हो रहा है; मेरे अङ्ग-प्रत्यङ्ग फड़क रहे हैं; और मैं छत पर बैठी काग के उड़ने का आसप देख रही हूँ।"

उसकी ईर्ष्या उसके भाग्य पर जल उठती है—  
"सुभगे, तुम्हें पल में प्रिय मिले पर मुझे तो साधना करते युग-युग बीत गये तो भी मेरे धनश्याम न मिले।"

'वंशीरध' के उपयुक्त उच्छ्वासों में जिस 'राधा' का यह रूप-चित्रित हुआ है उसमें हम विरहाकुल प्रतीक्षा के अश्रु ही नहीं देखते, मिलन के मधुर क्षणों का उल्लास भी विलसते हुए पाते हैं पर ऐसा प्रतीत होता है कि मिलन की सत्यता पर 'दिनेश नन्दिनी' की 'राधा' का विश्वास नहीं है। विद्यापति की 'राधा' के समान वह भी यह अनुभव करती है कि 'यह स्रग्ध है या प्रत्यक्ष है?' यही कारण है कि 'मिलन' का हर्ष अधिक समय तक नहीं टहर पाता; वह कमल-पत्र पर निपातित ओस-कण के समान शीघ्र ही ढलक जाता है। 'वंशीरध' की राधा एक मोली-विवेकशून्य भावुक नारी है जो प्रत्येक 'सौन्दर्य' में अपने 'आराध्य' को देखना चाहती है पर अधिक समय तक उस पर आँखें जमा नहीं पाती। अतः हम किसी एक केन्द्र पर उसकी भावना को सघन होते नहीं देखते।

उसको शोष जारी है। युग युग से बिड़ुड़े 'देवता' के द्वार तक यह मन तक पहुँच पायेगी, इसका उत्तर सदा प्रश्न ही बना उसे भगता रहा है। जिस दिन प्रश्न मिट जायगा, उसका विङ्कलता का हाँ अन्न है ही आयागा, उसका अन्न आस्त्य भी न रहे जायगा। आज तो हम उसकी आत्मा में बगाली राउल की यह चोन्कार है। सुनते हैं—

“ओ पार ये के भजआ बाँशा ए पार ये के शुनि

अभागिया नारा आमि, सौतार नादि जानि।

चाँद काँज, बले बाँशा मुने केदे मरि।

जोमुना जामुना आमि ना देसेले हरि।”

(तुम उस पार यही बजा रह ॥ और मैं इस पार उसकी ध्वनि गुन गुन कर व्याकुल हो रही हूँ। मैं अभागिन नारी बनना नहीं चाहती। मेरी बेचैनी बढ़ती जाती है। मैं हारे का देखे बिन, नहीं आऊँगा।) तथा ‘वंशोदय’ के शीर्ष में हम नारी की व्यथा की ताम्रना सुनते हैं। किन्तु उत्पीड़न मरा है इन शब्दों में—“नारी भावा का उतार चढ़ाव अने आँसुओं में लपट पाल की अवस्था कर न जाने कब से सत्तार की बेदना को आँसु में बाँध प्रेम-का भार दो रही है।” “राज की पित्रज पटिया में ही नारी की व्यथा रो सकती है। तारों की तड़प उसे सोने नहा देती।” यह जाननी है कि यहाँ—इस लोक में ‘वे’ नहीं मिलते। इतोलिय कहती है कि मैं जोवर से बँह करती हूँ और मृत्यु से मैनी जोकती हूँ। और यदि कहीं ‘वे’ मिल जायेंगे तो यह ‘उनसे’ कहेंगी—“कजवारी पलकों से प्रस्वेद पंख प्रेम की प्रथम कहानी, सुनाते हुए मुझे ‘उस पार’ ले जाना।”

‘राधा’ हिन्दी में प्रेम की पावन प्रतीक मानी जाती है। उसने अपदेव से लेकर आज तक न-जाने-कितने कवियों के समीप में मातुर्य मरा है। कभी कवि अपने को-तटस्थ रख उसकी मुल दुख की पटिया का निगार करते हैं और कभी वे उसी में लीन हो स्वयं उन्मत्त हो उठते हैं। प्रचोन कालीन कविगा ने तटस्थ होकर प्रेम की प्रतिमा राधा में प्राण प्रवेश की। ऐसा करते समय उन्होंने प्रेम के शरीर का समारने में उठा मुल अनुभव किया। आज का कवि अने में ही ‘राधा’ को प्रतिनिधित्व कर उसकी व्यथा कथा को व्यक्त करता है। जहाँ तब मातृभक्ति का सम्बन्ध है वहाँ तक दोनों में कोई अन्तर नहीं है। अन्तर आना है अनुभूति की अभिव्यक्ति में।

आज का उल्लास अधिक सादसी और ईमानदार है। वह परिवर्तित प्रती-का के आँसु में छिप कर अने आँसुओं की नदी पारना चाहता। ‘वंशोदय’ की नवविधि में युग की इस मानना का लोप नहीं है।

शैली से ही कलाकार के व्यक्तित्व का बोध हो जाता है। 'रेले' ने ठीक ही कहा है कि "Good style is the greatest revealer—it lays bare the soul." वह अपने स्वयं के अन्तर की मूक भाषा को मुखर बना देती है। 'दिनेशनन्दिनी' की अभिव्यञ्जना में मौलिकता है, निरालापन है और है स्निग्धता वास्ता अपनाव।—“सुनो तो....” सुनकर कौन दो क्षण नहीं रहेगा? 'रिमक्तिम रिमक्तिम बरसे रे बदरना' की लय में जब उसके गीत आर्द्र हो उठते हैं तो 'गद्यता' का भान ही नहीं होता। वे किसी पद की टेक के समान भाव में संगीत का माधुर्य भर देते हैं।

उन्मादक रस उँदेलनेवाली भाषा में उर्दू शब्द शीशजी का काम करते हैं। उनकी आत्मा भावों के साथ सहज हो एक हो जाती है। पर, बंशोरब में उर्दूपन कवियित्री की श्रम्य रचनाओं की अपेक्षा कम है। गद्यगीतों के लिए जिस प्रयोज्य भाषा की अपेक्षा होती है वह 'दिनेशनन्दिनी' की रचनाओं में स्वाभाविक रूप से विद्यमान है। हिंदी में किसी भी लेखक के 'गद्यगीतों' में इतनी भावानुरूपिणी भाषा की 'कल-कल'—मुखरता नहीं मिलती।

गद्य गीत का स्वरूप यद्यपि गद्य का होता है पर उसकी आत्मा में भाव विशेष की गीतात्मकता होती है; ठीक उसी तरह जिस तरह हम किसी सुन्दर 'गीतिकाव्य' (Lyric) में पाते हैं। गद्यगीत के लिए निम्नलिखित उपकरण आवश्यक हैं—[१] भावावेश (emotion), [२] अनुमति की गहराई, [३] प्रवाही भाषा।

जिस प्रकार 'लीरिक' में एक ही भाव—रस खनित होता है उसी तरह गद्यगीत में भी एक ही भाव की अनुमति तीव्र होकर भावावेश के सहारे व्यक्त हो जाती है। भाषा के प्रवाही रहने से भाव या उठता है।

हिन्दी में गद्यगीत के अतिरिक्त गद्यकाव्य शब्द भी प्रचलित है। गद्य-काव्य और गद्यगीत में अन्तर है। गद्यगीत में एक भाव की अभिव्यक्ति होती है और भावावेश का उपकरण प्रधान होता है। गद्यकाव्य में कल्पना तत्त्व की प्रवृत्ति होती है। उसमें गेयता अनिवार्य नहीं है। उसका विस्तार महाकाव्य की कथा का रूप भी धारण कर सकता है, अनेक भावों—रसों की योजना उसमें सम्भव है। वाच की कादम्बरी गद्यकाव्य का सुन्दर उदाहरण है।

पद्य के समान ही 'गद्यकाव्य' तथा 'गद्यगीत' वाक् और अन्तर्वृत्ति-निरूपक होते हैं। वाक् वृत्तिनिरूपक 'गद्यगीत' में रचयिता 'वस्तु' का दार्शनिक भाव रहता है और अन्तर्वृत्तिनिरूपक 'गद्यगीत' में 'दृश्य' और 'द्रष्टा' का कोई भेद नहीं रह जाता। 'वाक् जगत' भी रचयिता के 'अन्तर्जगत' में साधुव्य भुक्ति

साध करता है। तभी अन्तर्निमित्तरूप का अमीन' में 'सुख' का सुख दुःख भी 'सुख' का सुख दुःख बनकर निश्चय होता है।

आधुनिक युग का प्रति आत्माभिन्नतावादी अभिन्न है। अतः उसने गीतों में उसी को दूँदने की चेष्टा में आने भी हो सकती है, यदि यह न सम्झा जाय कि वह अपने बाध साक्षात्कार भी भी अपने में प्रवेश कर व्यक्त कर रहा है।

'य शीरस' में आत्माभिन्नता ही प्रायः पाया जाता है। उसमें नारी की मात्र विशेष की निमित्त अनुभूतियाँ अद्भुत से निश्चित होकर पृथ हो उठी हैं। एक ही मात्र की निमित्त निमित्त वहाँ से निश्चित किया गया है, संसार गया है। कहाँ नारी की निमी 'पुरुष' का अपने जीवन का अद्भुत बनने की एकाग्रता आनन्दता समाधान प्रदर्शित कर रहा है, उहाँ कोई 'पुरुष' नारी के जीवन में प्रविष्ट होना चाहता है और यह उसका निमित्त कर रहा है। वहीं 'दो' का एकीकरण है और वहीं 'एक' की 'दो' करने की साध है। पर इन विविधताओं में अनुसंग का ही आनन्दन है—एक ही मात्र की आत्मा है।

हमी एक 'सुख' के कारण 'य शीरस' के दोनों के प्रति जीवन का चिर आकर्षण रहेगा—उन पर वह सदा आत्मविभोर होता रहेगा।



राष्ट्र की भौगोलिक सीमा की सुरक्षा के लिए उसका सामूहिक चिन्तन आवश्यक है। हमारा मानसिक चित्र ही भौतिक गति में प्रेरणा भरता है और हम उसको प्रत्यक्ष चक्षुःगत करने का प्रयत्न करते हैं। यह चिन्तन जितना ही सघन होगा, उसकी आकृति उतनी ही यथार्थ रूप प्रारण करेगी। ध्यानयोग-जपयोग के भीतर यही मनोवैज्ञानिक तथ्य निहित है। वैदिक काल में सामूहिक प्रार्थनाओं पर विशेष जोर दिया गया है। प्रसिद्ध गायत्री मन्त्र 'ओ३म् भूर्...भुवः सो नः... प्रचोदयात्' में 'मेरी नहीं', 'हमारी बुद्धि' को प्रेरित करने के लिये सविता से प्रार्थना की गई है। और भी ऐसे कई मन्त्र हैं जिनमें हम सध समान चिन्तन करें, समान सुखी हों आदि भावनायें पाई जाती हैं। राष्ट्र गीत ऐसी ही समष्टिभारणा है जिसमें राष्ट्र की भौगोलिक रूप-रेखा, संस्कृति और आकांक्षाओं की प्रतिध्वनि सुन पड़ती है। इन्साइक्लोपीडिया एमेरिकेना (Encyclopedia Americana) में पार्सन्स (Engene parsons) लिखते हैं "National hymn as usually understood is the official song rendered on ceremonial occasions and the public gatherings" राष्ट्र गीत एक अधिकृत गीत है जो सार्वजनिक उत्सवों और सभाओं में गाया जाता है। राष्ट्रीय गीत का जन्म उपर्युक्त लेखक के अनुसार लोक गीतों से हुआ है। इसलिये उसके शब्द और लय में राष्ट्र की प्रवृत्ति या प्रकृति (Temper) का आभास मिलना चाहिये। वह यह भी कहता है.... "The National song should voice the aspirations of a people and express to some extent the ideas the nation stands for" राष्ट्र गीत के उपादानों में जहाँ राष्ट्र की भावनाओं एवं महत्वाकांक्षाओं का रहना आवश्यक है, वहाँ उसके प्राकृतिक सौन्दर्य की भौकी का भी महत्व है; क्योंकि अपने देश की माधुर्यपूर्ण सुप्ता पर मुग्ध हुए बिना सच्ची राष्ट्र भक्ति आरंभ नहीं हो सकती। जितने अपने राष्ट्र का कण कण प्यारा नहीं लगता, वह ऊपर कित प्रेरणा से मरेगा—मिट्टेगा ? गीत के वाद्य उपकरणों में गीतात्मकता आवश्यक है, पर उसका शब्द-अर्थमय होना आवश्यक नहीं है। संसार के कुछ राष्ट्रों के गीत केवल धुनविशेष (Tune) हैं। इटली का राष्ट्रगीत (Mercia Real Italian); (Royale Italian March) एक धुन मात्र है जो-

सांघेजनिक समारोहों पर उनाई जाती है। गणतन्त्र की स्थापना के पूर्व टर्की का राष्ट्रिय गीत भी एक धुन रहा है।

गणतन्त्र-गीत का चलन कर में हुआ, यह कहना कठिन है। पूर्व में श्रृंगवेद में ऐसे सूक्त मिलने हैं जिन्हें अक्सर विरोधों पर सामूहिक रीति में गाया जाता था। उस समय धर्म और राजनीति का परस्पर सम्बन्ध-विच्छेद नहीं हुआ था। धर्म समाज को धारण करता था। इसलिये राजनीति भी उसे धारण करती थी। आजकल के समाज एक ही गीत सब प्रसंगों पर व्यवहृत नहीं होता था। युद्धकेतु की आरंभ सेना का अभियान हाता था तब गीतों की अपेक्षा राज्य विरोध उभर आते थे। बी० आर० रामनन्द दीनानाथ अरुनी प्रसिद्ध पुस्तक 'आर इन एन्सियन्ट इंडिया' में ऐसे गानों का वर्णन करते हैं जो प्राचीन भारत में युद्ध-काल में प्रयुक्त होने थे। कुछ ऐसे भी गाने थे जो केवल शांत व समय उभरते थे, और कुछ ऐसे थे जो दोनों प्रसंगों पर गाने थे। दुन्दुभि इसी प्रकार का गाना है। सहिता और आभरण प्रयोग भूमि में गाकर उभरने वाले दुन्दुभि का उल्लेख है।

इससे ज्ञात होता है कि दुन्दुभि के कई प्रकार थे। महाभारत-काल के युद्धगायों का ई० टल्फु० हार्मिन्स ने अच्छा अध्ययन किया है। उस समय भेरी, मध्याभेरी, शब्द, ( जो विभिन्न प्रकार के थे ) गामुज, मृदंग, दुन्दुभि आदि गायों का युद्ध के समय प्रयोग होता था। भेरी के साथ ही दुन्दुभि भी चलता था। हार्मिन्स के मतानुसार युद्ध के मैदान में जिन वाद्यों का व्यवहार होता था उनका जल छानकिया में सेना विभक्त लेनी थी, वादन नहीं होता था। शिभाग्नि के समय वीणा के कोमल स्वरों से उनका अभ्यगृहीत किया जाता था। मृदंग और पण्य का प्रयोग शिविरो में अधिक होता था। मृदंग के नन्द और उपनन्दक नामक प्रकार इस प्रकार बजाये जाते थे कि जिससे शब्द दफारी स्वर प्रकट हो उठता था। युद्ध विजय के पश्चात् राट्टु जय मार्च विजयोल्लस मनाना था तब श्रृंगवेद के ५६ वें अध्याय के १४ वें सूक्त का सम्राट द्वारा उच्चारण किया जाता था, जिसे प्रिन्सिप ने 'Hymn after Victory' (विजयोरान्त गाय जाने वाला गीत) कहा है, उसका मत यह है कि यहाँ से ठीक स्थान पर रुक गया है। स्वर्ग और भूलोक मुझ पर मदय है। दिशाएँ शत्रुदहित हैं, हम घृणा नहीं करते, हम सब निर्भय बनें।"

उसने गद गिन्नुकाल में भी बहुत कुछ पौराणिक परम्पराओं का अन्तर्गमन जारी रखा। इसी एक ही गीत ने सभी अवसरों पर गणतन्त्र की सामूहिक भावनाओं का प्रतिनिधित्व नहीं किया।

पाश्चात्य देशों में भी, निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता, राष्ट्र-गीत का आधुनिक अर्थ में कब प्रचलन हुआ ? कहा जाता है, हंगेरि ने सबसे पहले राष्ट्र-भक्ति का गीत रचा था। प्रसंगवश यहाँ कुछ प्रमुख देशों के राष्ट्र-गीतों की चर्चा की जाती है। ग्रेट-ब्रिटेन का राष्ट्र-गीत 'God save the King' (परमात्मा सम्राट की रक्षा करें) है, जिसकी रचना १७२६ में हेनरी कैरो ने की थी। इस गीत के 'बोल' उसने अन्य कलाकारों से उधार लिए और धुन फ्रैन्च भाषा से, पर उन्हें अपने ढंग पर ढालकर उसमें ब्रिटिश राष्ट्रियता भर दी। यूनान का राष्ट्रगीत युद्ध-गीत ही है, उसकी रचना १६ वीं शताब्दी में स्वाधीनता के युद्ध के समय हुई थी, उसकी पहली पंक्ति है 'यूनान के सपूतों, आओ, उठो।'

इस गीत का अंग्रेज़ कवि वापरन ने अंगरेज़ों से स्तब्ध किया है। आयरलैंड में राष्ट्र-गीत समय समय पर परिवर्तित होते रहे हैं। १६ वीं शताब्दी में God save the King की धुन पर God save Ireland गाया जाता था, पर बीसवीं शताब्दी में उसने लोकभाषा का रूप धारण कर नये बोल ग्रहण कर लिये, जिसकी पहली पंक्ति है, 'सिन फिन लिन किन मर आवन', फिर सन १९१६ में ईस्टर सप्ताह के क्रांतिप्रवाह के समय से यह गीत प्रचलित हो गया 'Who fears to speak of Easter week?' (ईस्टर सप्ताह की चर्चा करने में किसे भय लगता है ?) जापान के राष्ट्र-गीत की केवल चार पंक्तियाँ हैं जो हमारी होरोमोरी द्वारा रचा गया है।

“मिकाडोका साम्राज्य आवाद रहे  
हजार, दस हजार वर्ष भीत जायें,  
नदी नालों की रेत पथर बन जाये  
और पथर रत्न बन जायें।”

मुस्लिम राष्ट्रों में सुलतानों के गीत गाये जाते हैं। आत नहीं, हमारे पड़ोसी राज्य पाकिस्तान ने किसे राष्ट्र-गीत स्वीकार किया है। हालैंड में दो राष्ट्रगीत हैं जो सार्वजनिक अवसरों पर गाये जाते हैं। उनमें Prince and Fatherland (राजा और राष्ट्र) का भक्ति जगृत की गई है। नार्वे का राष्ट्रगीत मधुर है। उसकी रचना Bjornstjerne Bjornson ने की है जिसका अनुवाद रेमस्त एंडरसन ने किया है। उसका पहला भाग है ("Yes we love with faith devotion, Norway's mountains rivers

Rising storm lashed over the ocean with their thousand hands.")

यहाँ गीतकार अपने देश की पर्वत-शिखारों, तथः समुद्र तट पर उठने वाले तूफानों आदि सभी को प्यार करता है। वहाँ जारयाही के जमाने में 'God preserve the Tsar' (परमात्मा त्सार की रक्षा करें) राष्ट्र-गीत था। लाल कवि

के पश्चात् उसका राष्ट्र गीत Inter national अन्तराष्ट्रीय हो गया है। स्वीडन का राष्ट्र गान भी नार्स के गीत के समान अपनी मूर्ति के प्राकृतिक प्रेम से परिपलायित है।

जब अपने देश का पहाड़ियों, मृदादिय, नाल आकाश सभी का देग देख कर विभोर हो जाता है, यह उसका पहाड़िया में युग युग तक रहना चाहना है।

अमेरिका [यूनाइटेड स्टेट्स] में कई गीतों का समय समय पर राष्ट्र गीत का पद प्राप्त होता रहा है। इस समय रेबेराइन लॉरेटन का America the Beautiful [मुन्शर अमेरिका] अधिक प्रसिद्ध है। यह सांजनिक प्रसंगों पर गूँथा गाया जाता है।

भारत के स्थायीन हान हा हमारे देश में राष्ट्र गीत का प्रथम उद्भूत हो गया था। उसका पुत्र रक्तिमचंद्र का 'वन्देमातरम्' और रवीन्द्रनाथ टागोर का 'जन गण मन आदित्यक जय हो भारत माय त्रिधाता' राष्ट्रगीत के रूप में सांजनिक उत्तम। और कालों के समय गाय जात थे और अभी भी गाय जात हैं। वन्देमातरम् ने तो व्यक्तिगत रूप से भी अनेक देशभक्तों को पंजी की रस्ती की अपने ही हाथों गले में डालने के लिये प्रेरित किया है। मृत्यु के द्वार पर सबसे पहले उनका वन्देमातरम् स्मरण हो पड़ता रहा है। उसमें भारत की माता के रूप में स्वरूप का गढ़ है, उसका प्राकृतिक सौंदर्य और वैभव का चित्र लाया गया है। जन गण मन में भारत का पिता के रूप में देखा गया है। भारत सरकार ने जन गण मन को राष्ट्रगीत स्वीकार करने समय एक कारण यह बतलाया था कि यह गीत वन्देमातरम् की अपेक्षा बड़ा पर अच्छी धुन में गाया जा सकता है। इसमें भ्रातृ हाना है कि देश ऐसे गीत को चाहता है जिसमें जन गण मन और वन्देमातरम् दोनों का समावेश हो। मध्यप्रान्त के गृहमन्त्री 'कृष्णधन' भट्टाचार्य ने १० द्वाकाप्रवादों मित्र ने इसी कौटिक के गीत का रचना की है, जिसकी धुन जन गण मन की, भारत वन्देमातरम् की और पद मातुल गीत गायिन्ट की है। इस तरह मानना, मस्कुति और गीताभक्तता तीनों में सांजनिकता का रक्षा का गढ़ है। वह गीत यहाँ दिया जाता है —

जन गण मन गरिमागि जयदे, मटिमणि भारतमाता ।  
हम त्रिगीतनि, त्रिन्ध मेमले उदधि जात पद कमले ।  
गंगा यमुना रेवा मुन्सा, गाद्वयारि जल तिमले ।  
सिन्धु तदधि अभिभक्ते, शान्ति, शक्ति सयुक्ते ।  
युग युग अभिनय माता । जन गण कनेश विनाशनि ।  
नय ह माहननि भारत माता । जय दे । नय दे । जय ह ।  
जय, जय, जय, ८ ।

इस गीत की एक विशेषता यह है कि यह छोटा है... श्रुति मधुर है और सदा ही कण्ठस्थ हो सकता है। देश की विधान सभा किसी भी गीत को स्वीकार करे, पर मिश्रजी के इस गीत में भी राष्ट्र-गीत के उपकरण हैं। हिन्दो के अन्य कवियों ने भी राष्ट्र-गीत लिखे हैं। अंत, ने जन गण मन की धुन पर गीत लिखा है, 'प्रसाद' का 'मधुमय मंगल देश हमारा गीत' प्रसिद्ध है। राष्ट्र-गीतों के इतिहास का विहवाबलोकन करते समय कहा गया है कि राष्ट्र में एक से अधिक राष्ट्र-गीत प्रचलित रहे हैं और हैं। हमारे देश में भी यदि एक से अधिक राष्ट्र-गीत प्रचलित रहें तो किसी को क्या आपत्ति हो सकती है? विशालकाय महादेश की असंख्य जाति और विभिन्न धर्मावलम्बी जनता को क्या अपना गीत चुन लेने की स्वतंत्रता मिल सकेगी ?

---

# समालोचना और हिंदी में उसका विकास

: १८ :

साहित्य व यथाय दशा का नाम समालोचना है। यह शब्द 'साहित्य' है, 'सा' आलोचक की बुद्धि, सम्यक्त्व और हृदय-वृत्ति से निर्मित होता है। बुद्धि में आलोचक की अप्रत्यक्ष सामा, मरुति में उनका विषयवस्तु दृष्टिकोण और हृदय-वृत्ति में विषय के साथ समरस होने की लक्ष्मण भलमती है। साहित्य की वर्तमान सर्वांगीण अवस्था के साथ भूत कालीन सम्यक्त्व-प्रकार की भूलसा जुड़ी रहती है। अतः साहित्य को समझने के लिए समझ, धर्म, राजनीति और साहित्य की तत्कालीन अवस्था तथा बुद्धि से परितंत्र होता आवश्यक है। यद्यपि मानव-मानना-विचार-में युग का हस्तक्षेप नहीं होता, परन्तु विचारों और परम्पराओं में परिवर्तन का क्रम सदा जारी रहता है। इन परिवर्तनतत्वा के अध्ययन और विश्लेषण के आधार में यह निर्णय देना कठिन होता है कि आलोच्य साहित्य अनुगामी है अथवा पुरोगामी। अनुगामी से मेरा आशय उन साहित्य से है, जो समय के साथ हैं और भूत कालीन साहित्य का अनुगामी हैं। 'पुरोगामी' से भावी युग का मंचन करने वाले सज्जन प्रेरणादायक साहित्य का अथ समझना चाहिए। इस प्रकार का साहित्य अनुकरण करता नहीं, करता है।

साहित्य-समालोचना के दो भाग होते हैं, एक 'शास्त्र' और दूसरा 'परीक्षण' शास्त्र' में आलोचना व मिश्रता का निर्धारण और परीक्षण में साहित्य का उन निष्कर्षों के अनुसार या अन्य किसी प्रकार से मूल्यांकन होता है। समय समय पर मूल्य इन के माप-दंड में परिवर्तन होता रहता है। 'शास्त्र' में साहित्य के विभिन्न अंगों का व्यवहार, नाट्य, उपन्यास, कहानी, निबन्ध आदि के रचनात्मक नियमों का वर्णन होता है। ये नियम प्रतिभाशाली महान साहित्यकारों की कृतियाँ के सूक्ष्म विश्लेषण के पश्चात् उनकी अभिव्यक्तियों आदि की अधिक समझना पर आधारित और निर्धारित होते हैं। 'परीक्षण' में साहित्य की परख होता है, जो साहित्यशास्त्र के विषयों का माप-दंड मानकर की जाती है और इस माप-दंड की कुछ या सगुणा उपेक्षा करके भी की जाती है। शास्त्रात्मक माप-दंड का विनये अर्थ में ग्रहण किया नये और किये अर्थ में ग्रहण, इस प्रश्न को

लेकर यूरोप में साहित्यालोचना की अनेक प्रणालियों का जन्म हुआ और होता जा रहा है। हिन्दी साहित्य की आधुनिक परीक्षण-प्रणालियों पर पाश्चात्य प्रणालियों का प्रभाव प्राधान्य होने से यहाँ उनकी चर्चा अप्रासंगिक न होगी।

यूरोप में अरस्तू (Aristotle), होरेस (Horace), और बाइल् (Boileau) साहित्य-शास्त्र के आचर्य माने जाते हैं। इन्होंने साहित्य की व्याख्या की और महाकाव्य और ड्रेजेडो (दुःखान्त नाटकों) के नियम बनाये। वर्षों तक साहित्य जगत में इनके नियमों ने साहित्य-सृजन और उनकी समीक्षा में पथ-प्रदर्शन का काम किया, पर उनमें गौतिकाव्य और रोमांचकारी रचनाओं के नियमों का अभाव था। अतः समय की प्रगति में वे शास्त्र साहित्य के कलात्मक पक्ष का निर्देश करने में असमर्थ हो गये। नाटककारों-शेक्सपियर आदि ने शास्त्रियों की धृता बताना प्रारम्भ कर दिया। इसके परिणाम स्वरूप कुछ लट्टिवादी आलोचकों ने शेक्सपियर की शास्त्र-नियम-भंगता की उपेक्षा तो नहीं की, पर उते यह कहकर समा अवश्य कर दिया कि वह भक्की, अव्यवस्थित पर प्रतिभावान व्यक्ति है। रिनैसा (पुनरुत्थान) के युग ने सोलहवीं शताब्दी में अन्य रुढ़ियों के साथ समा-लोचना के शास्त्रीय बन्धनों को भी शिथिल कर डाला। उसके स्थान पर व्यक्तिगत रुचि को बड़ा प्रभुत्व दिया गया। पन्द्रह अठारहवीं शताब्दी में इंग्लैंड में क्लासिकल युग ने पुनः अरस्तू और होरेस को जीवित कर दिया। डाइडन, एडीसन, जॉनसन आदि ने प्राचीन शास्त्रीय नियमों की कसौटी पर साहित्य को कसना प्रारम्भ कर दिया। वासवेल ने जब एक बार डा० जॉनसन से एक पथ पर अपनी राय देते हुए कहा, “मेरी समझ में यह बहुत सुन्दर है।” तब डाक्टर ने झुल्ला कर उत्तर दिया, “महाशय, आपके समझने मात्र से यह पथ सुन्दर नहीं बन जायगा।” उस समय व्यक्तिगत रुचि का साहित्या-लोचना में कोई मूल्य ही नहीं माना जाता था। उन्नीसवीं शताब्दी के अस्त होते होते साहित्य में रोमांटिक युग ने आँखें खोलीं, जिसका नेतृत्व जर्मनी में लेसिंग, इंग्लैंड में बर्ड्सवर्थ और फ्रांस में मँट विउ (Beuve) ने ग्रहण किया। इस युग में ‘व्यक्तिगत रुचि’ और ‘इतिहास’ को साहित्य-परीक्षण का आधार माना गया। इंग्लैंड में सर्व-प्रथम कॉलहिल ने राष्ट्र के इतिहास और साहित्य में सम्बन्ध देखने की चेष्टा की। जर्मन दार्शनिक फिशेर और हीगल ने इस सिद्धान्त को बड़ा महत्व दिया—“साहित्य से हम इतिहास का ज्ञान प्राप्त कर सकते हैं और इतिहास से साहित्य-प्रवाह की लहरें गिन सकते हैं।” यद्यपि अरस्तू-होरेस के यत्न से मुक्ति मिल गई, पर व्यक्तिगत रुचियों ने साहित्यालोचना में इतनी विभिन्नता और अव्यवस्था उपस्थित कर दी कि एक आंग्ल आलोचक के शब्दों में उन्नीसवीं शताब्दी की आलोचना में किसी तार-तम्य की खोजना कठिन है।

अशास्त्रीय परीक्षण के विभिन्न रूपों में [१] प्रभाववादी (Impressionist criticism) [२] मौन्दर्यवादी (Aesthetical) [३] प्रशंसावादी (Appreciative) और [४] मार्क्सवादी (Marxian) आलोचनाएँ रूप के आधुनिक साहित्य-जगत को अभिभूत करती रही हैं।

‘प्रभाववादी आलोचना’ में आलोचक अनानोले काम के रूपों में ‘साहित्य के बीच दिखाने करने वाली अपनी आत्मा के अनुभवों का वर्णन करता है।’

इस प्रकार की आलोचना भिन्न-भेद होती है। उसमें आलोचक का व्यक्ति प्रधान शक्ति होने लगता है। ‘History of the People of Israel’ की आलोचना में आलोचक अनानोले काम की आत्म-व्यञ्जना का ही सुन्दर रूप मिलता है।

मौन्दर्यवादी आलोचना प्रशंसावादी आलोचना में जहाँ आलोचक अपने को व्यक्त कर आत्म-विमोह हो जाता है, वहाँ मौन्दर्यवादी आलोचना में वह साहित्य में केवल सुन्दर-ही देखता है। वह मौन्दर्य शैली का ही सज्जन है और कलना का भी।

‘प्रशंसावादी आलोचना’ में शर्तीय, प्रशंसावादी और मौन्दर्यवादी इन तीनों प्रकार की प्रणालियों का समावेश होता है। इस प्रकार की आलोचना में न साहित्य की व्यञ्जना होती है और न किसी नियमों का गान-नोद। उसमें हृदय से ‘आनन्द रस’ को गन्धित किया जाता है। अतः इस आनन्द को अपनी ही कल्पना ने सहारे आलोचक चित्रित करता है।

इस प्रकार की आलोचना की एकानिता यह है। इन दिनों पश्चात्य देशों में आलोचना का एक प्रकार और प्रचलित है, जो मार्क्सवादी आलोचना के नाम से प्रसिद्ध है। इसमें आलोचक आलोच्य कृति में देखता है कि क्या इसमें शोषक और शोषित क्यों-का सघर्ष है? क्या शोषित क्यों के प्रति लेगक की सहानुभूति है और क्या उसकी शोषक वर्ग पर विजय दिखाई गई है? यदि इनका उत्तर ‘हाँ’ है तो यह साहित्य की श्रेष्ठ कृति है। यदि नहीं, तो ‘उम्मा

“The criticism is primarily not to explain and not to judge on dogmatic but to enjoy, to realise the manifold charm the work of art has gathered into itself from all sources, and to interpret this charm imaginatively to the men of his own day generation”

(Studies and Appreciation.)

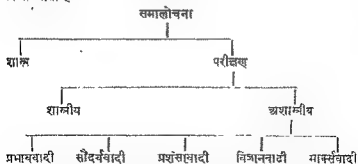


मूल्य शून्य है। यह आलोचना जीवन और साहित्य को एक मानकर चलती है।

मोल्डन ने आधुनिक आलोचना के चार प्रकार प्रस्तुत किये हैं—

[१] व्याख्येय त्मक (Inductive Criticism) [२] नैर्णय त्मक (Judicial method) [३] दार्शनिक पद्धति, जिसमें साहित्य की दार्शनिकता पर विचार किया जाता है और [४] स्वच्छन्द आलोचना (Free or subjective criticism)।

मोल्डन ने व्याख्यात्मक आलोचना को शेष तीन प्रकार की आलोचनाओं का आधार माना है। विच्चेस्टर ने अपनी 'Some Principles of Literary criticism' में आलोचनाओं के विभिन्न भेदों की मीमांसा न कर आलोचना के लिए तीन बातें आवश्यक यतलाई हैं। आपके मत से आलोचक को (१) साहित्य की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि से अवगत हो जाना चाहिए, क्योंकि कोई साहित्य अपने समय से सर्वथा अप्रभावित नहीं रह सकता। (२) साहित्यकार के व्यक्तिगत जीवन से भिन्न हो जाना चाहिए। इससे साहित्य की समझना आसान हो जाता है। पर इसी तत्व की ओर विशेष ध्यान देने से आलोचना का तोल बिगड़ सकता है और (३) कृति की साहित्यिक विशेषताओं की उद्भावना की जानी चाहिए। विच्चेस्टर ने अन्तिम तत्व पर ही विशेष जोर दिया है। साहित्यिक विशेषताओं के अन्तर्गत कल्पना, भावना, भाषा आदि का विचार आता है। इस पद्धति को साहित्य की 'वैज्ञानिक परीक्षा' कहा जा सकता है, जिसमें शास्त्रीय नियमों के न रहते हुए भी कृति की परख 'नियम रहित' नहीं है। नीचे वृत्त द्वारा पाश्चात्य आलोचना की धाराओं का स्वीकरण किया जाता है—



हिन्दी में आलोचना के परीक्षण-अंग के दर्शन होने के पूर्व शास्त्र-ग्रन्थों का निर्माण संस्कृत शास्त्र ग्रन्थों के आधार पर प्रारम्भ हो गया था। संस्कृत में आलोचना-शास्त्र के पाँच स्कूल [सम्प्रदाय] थे १—रस-सम्प्रदाय (स्कूल),

यह सम्प्रदाय बहुत पुराना है। भारत के नाट्य शास्त्र में इसकी चर्चा है। हमारे यहाँ आचार्यों ने साहित्य की आत्मा परमा में देखी थी। 'आनन्द' की परम अनुभूति का नाम ही परमा है। उसकी उत्पत्ति के विषय में भाल का कहना है—

“विभवानुभावाव्यभिचारी सयोगाद्रसनिष्पत्तिः।” [ विभाव, अनुभाव और संचारी भावा के संयोग से रस की निम्नति होती है ]। रसक में परमा की स्थिति दर्शकों या पाठक में होती है या पात्र या नाटक (काव्य) में, इस प्रश्न को लेकर भारत के बाद में होने वाले आचार्यों में काफी मतभेद रहा। पर आर्य समाज मान रहा है कि जब दर्शन या पाठक का हृदय पात्र या 'काव्य' का भावना के साथ 'समरस' हो जाता है (जब साधारणीकरण की प्रवस्था उत्पन्न हो जाती है) तभी रस की निम्नति होती है। रस की स्थिति गायन में दशक या पाठक के मन में ही होती है। नाटक देखने-पढ़ने से उत्पन्न मन में सहे हुए 'स्फूर्ति' जाग उठने हैं और वह 'कृति' में अरुणा भन भूलकर आनन्द विमोह हो जाता है।

[३] रस सम्प्रदाय ने वाच्य साथ अलङ्कार सम्प्रदाय का भी जन्म हुआ प्रतीत होता है। मामूरी को रस मूल का प्रथम गुण आचार्य कह जता है। उनके बाद ली, कदम्ब, और उद्भट, का नाम आता है। इन आचार्यों ने “मल्लिकार्जुन काव्ये प्रथममिति प्राम्थ्य ग मय” कह कर काव्य में लकारों को ही मय पुठ माना है। उक्त आचार्यों ने शब्द और अर्थ लकारों की समान सत्ता तक व्यंग्य की है, पर यह सम्प्रा क्रमशः बढ़ती गई।

(३) रीति-सम्प्रदाय में गुण (माधुर्य, ओज और प्रसाद आदि) और रीति युक्त रचना की श्रेष्ठ माना गया है। आचार्य वामन ने गुणों की महत्ता में कहा है कि गुण रहित शब्द मनोवृत्त नष्ट हो सकता। गुण ही रस की शोभा है। वामन ने शब्द के रस और अर्थ के भी इनमें ही गुण गतल ये हैं।

(४) वक्रोक्ति सम्प्रदाय—कुतक ने वक्रोक्ति को ही काव्य का मूल माना है। हमारे पूर्व मामूरी ने इसकी चर्चा की थी। कुतक ने वक्रोक्ति में ही रस, अलङ्कार और रीति सम्प्रदायों को सम्मिलित करने की चेष्टा की। कुतक आचार्य वक्रोक्ति को अलङ्कार के अन्तर्गत मान कर मौन हो जाते हैं।

(५) ध्वनि सम्प्रदाय ने वाच्य र्व और लक्ष्यार्थ से भिन्न अर्थ को, जो व्यंग्य कहलाता है, महत्व दिया है। हमने प्रकट आचार्य आनन्दवर्धन आचार्य माने जाते हैं। इस विद्वान् ने सस्कृत आलोचना साहित्य में प्राप्ति रचा दी। ध्वनि में ही काव्य का सर्वस्व मुन पटने लगा। परिष्कृत भक्त ध्वनि काव्य के ही प्रादुर्भाव है। अभिप्रायक काव्य से उनमें रस की निम्नति नहीं होती।

हिन्दी में उक्त सम्प्रदायों में से रस और अलंकार-सम्प्रदायों को ही ग्रहण किया गया। आज यह कहना कठिन है कि हिन्दी में रस और अलंकार शास्त्रों की रचना कब से हुई। केशवदास (सं० १६१२) को (१) हिन्दी-काव्य शास्त्र का आदि आचार्य माना जा सकता है। उनके पश्चात् (२) नसबन्तसिंह (भाषा भूषण) (३) भूषण त्रिपाठी (शिवराज भूषण) (४) मतिराय त्रिपाठी (ललित ललाम) (५) देव (भाव बिहारी) (६) गोविन्द (कृष्णभरण) (७) भिखारीदास (काव्य निर्णय) (८) दूल्हा (कंठाभरण) (९) रामसिंह (अलंकार दर्पण) (१०) गोकुल कवि (चेत चन्द्रिका) (११) पद्मकर (पद्मभरण) (१२) लछिराम (१३) बाबूराम बिस्मरिया (नव-रस) (१४) गुलाबराय (नव-रस) (१५) कन्हैयालाल गोहारी (अलंकार प्रकाश और काव्य कलाद्रुम) (१६) अश्विनदास केरिया (भारती-भूषण) (१७) लाला भगवानदास (अलंकार मञ्जरी) (१८) जगन्नाथप्रसाद भादु (छन्द प्रभाकर) (१९) श्यामसुन्दरदास (साहित्य-लोचन) और (२०) जगन्नाथदास रत्नाकर (समालोचनादर्श) रामदहिन मिश्र आदि ने इस विधा में भूमि किया है। शास्त्र की रचना के साथ-समालोचना प्रणालियों का हमारे यहाँ पाश्चात्य देशों की भाँति शीघ्र प्रचार नहीं हुआ। सबसे पहले संक्षिप्त सम्मति-प्रदान की आशीर्वादत्मक प्रथा का जन्म हुआ। 'भक्तमाल' में (विक्रम की सोलहवीं शताब्दी में) "बाहमीकि तुलसी भयो" जैसी सूत्रमय सम्मति मिल जाती है। साहित्य-कृति की अन्तर्गता में प्रविष्ट हो उसके विवेचन का समय बहुत बाद में आता है। इतिवृत्त-काल से कृति के गुण-दोष विवेचन की शास्त्रीय आलोचना का भोगयोग्य होता है। पं० बसोन्नायण चौधरी की 'आनन्द कादम्बिनी' में 'सयोगता स्वयंवर' की विस्तृत आलोचना ने हिन्दी में एक क्रांति का संदेश दिया। पर जैसा कि आलोचना के प्रारम्भिक दिनों में स्वाभाविक था, आलोचकों का ध्यान दोषों पर ही अधिक जाता था। मिश्र-बन्धु लिखते हैं, "संवत् १९५६ में 'सरस्वती' निकली। संवत् ५७ में इसी पत्रिका के लिए हमने इन्मीट-हट और पं० श्रीधर पाठक की रचनाओं पर समालोचनाएँ लिखीं और हिन्दी काव्य आलोचना में साहित्य प्रणाली के दोषों पर विचार किया। संवत् १९५८ में 'उत्सुक' लेखों में दोषोद्घोष करने वाले कुछ आलोचकों को लेखों के उत्तर दिये गये। पं० श्रीधर पाठक सम्बन्धी लेख में दोषों के विशेष वर्णन हुए। हिन्दी काव्य आलोचना के विषय में अखबारों में एक वर्ष तक विवाद चलते रहे।" इस काल तक 'शुद्धीय आलोचना' से आगे हमारे आलोचक नहीं बढ़े। मिश्र-बन्धुओं ने जब "हिन्दी नव-रत्न" में कवियों को बड़ा छोटा छिद्र करने का प्रयत्न किया, तब पं० पद्मसिंह शर्मा ने विद्वतापूर्ण ढंग से, विद्वारी की तुलना संस्कृत और उर्दू फारसी के कवियों से कर हिन्दी में तुलनात्मक आलोचना को जन्म दिया। इस प्रणाली में शरीर

नियम, या मर्यादा बहिष्कार नहीं होता, पर उसमें आलोचक की व्यक्तिगत रुचि का प्रधान्य आशय हो जाता है। यूसुफ में ऐसी तुलनात्मक आलोचना का महत्त्व नहीं दिया जाता जिसमें लेखकों-कवियों को "घटिया बंदिया" सिद्ध करने का चेष्टा की जाती है।

शर्माजी की इस आलोचना पद्धति का अनुसरण हिन्दी में कुछ समय तक होता रहा, पर नृसिंह इसमें बहुत भाषा निम्नता और साहित्य शास्त्र के गम्भीर अध्ययन की अपेक्षा होता है, इसलिए इस दिशा में बहुत कम व्यक्ति योग्य आये। डॉ. २०० प० अरवि उगाध्याय और जोगेशी बन्धुओं ने प्रेमचन्द आदि लेखकों की कृतियों की तुलनात्मक समीक्षा अवश्य की है। इस प्रकार भोक्रुष्ण गिहारी मिश्र और २०० लाला भगवानदीन भी प्राचीन कवियों की तुलनात्मक समीक्षा करने के लिए प्रसिद्ध रहे हैं। पर-पार्श्वकाशों की सख्या बढ़ जाने के कारण साहित्य एजन्स और लेखक रूप में आलोचनाएँ अधिक छपने लगीं, चिन्तन न तो आलोचकों का ध्येय ही प्रतिरिम्बित हो पाया और न कृति का यथार्थ दर्शन-निवेदन हो।

छायावाद काल में प्रभाववादी समालोचनाओं का बाहुल्य रहा है। पर साथ ही 'साहित्य' की आत्मा से दूरता स्थापित करने की चेष्टा भी कम नहीं हुई। इस युग में शास्त्रीय आलोचना का महत्त्व बहुत घट गया। नियमों-सूत्रों ने प्रति उसी प्रकार विद्रोह दीरा पड़ा जिस प्रकार यूसुफ में रोमांटिक युग में दिखाई दिया था। साहित्य के समान आलोचना भी निरन्ध्र होने लगी। कई बार साहित्य कृति की अपेक्षा समालोचना में भाषा सौन्दर्य और कला कसरत की सुकुमारता अधिक आकर्षक प्रतीत होती थी। छायावाद की अधिकांश रचनाओं का जिस प्रकार समझना पड़कर होता था उसी प्रकार तत्कालीन कई आलोचनाएँ भाषा के आवरण में छिप जाती थीं। इन छायावादी आलोचनाओं में सौन्दर्य तत्त्व और आलोचक का रुचि-स्तर प्रमुख रहा है। द्विवेदी युग में प० रामचन्द्र गुप्त ने अनेकों आलोचना पद्धति के अनुसार हिन्दी में ऐतिहासिक सिद्ध भूमि पर कल्पित कृतियों को शास्त्रीय आलोचना प्रयत्न में प्रस्तुत कर मागदर्शन का काम किया था। छायावाद युग में प० शान्तिप्रिय द्विवेदी मगभार निवेदन की अपेक्षा भक्तिका अधिक पढ़े गये। इनकी आलोचना में गद्यकाव्य का तत्त्व अलग है, गद्य निवेदन कम मिलता है। प० नन्ददुलारे बाजपेयी, श्री गंगाधर 'सुमन' और श्री नगेन्द्र ने इस युग की प्रगल्भता का महाभूति के साथ गम्भीर निवेदन किया है।

छायावाद काल की शुद्ध प्रभाववादिनी आलोचनाओं का अन्तिम आँकड़ा समय १९०१ में उदर गया। यहाँ १९०१-१२ तक लगभग देश में गद्यवादियों की

तहर वही। साहित्य में भी उसका अस्तित्व अनुभव होने लगा। १० मुमिजानंदन पन्त आदि ने मार्क्सवाद का अध्ययन किया और उसी के सिद्धान्तों की पोषक रचनाओं की सृष्टि की। आलोचना में भी एक प्रणाली उठ खड़ी हुई, जो अपने में मार्क्सवादी दृष्टिकोण भर कर चलने लगी, परन्तु इसमें भारतीय राजनीतिक स्थिति के वैषम्य और उसके दुष्परिणामों के तत्वों का भी समावेश कर दिया गया। इस प्रकार की आलोचना “प्रगतिवादी” आलोचना भी कहलाती है। इनमें शस्त्रीय नियमों की अवहेलना और सोन्दर्य तत्व का अदृष्टिकार कर “व्यक्तिगत रुचि” का स्वीकार पाया जाता है।

श्री हीरेन मुखर्जी के शब्दों में “प्रगतिशील आलोचना को सामान्यतः दो बुराईयों के कारण कृति उठानी पड़ती है। एक ओर तो नकली मार्क्सवादी का असेयम, जो अपने उत्साह में यह भूल जाता है कि लिखना एक शिल्प है, जिसकी अपनी लक्ष्मी और अन्तर्ही परम्परा है। और दूसरी ओर शरीषा और दीनों के दुःखों के फोटे सहश चित्रण की प्रशंसा करते न थकने वाले और बाकी सारी चीजों को प्रतिगामी पुकारनेवाले भावना प्रधान व्यक्ति की कोरी भावुकता। यह लक्ष्मण की बातें हैं, जिनसे साहित्य में प्रगति के शब्दों से सभी लोगों को अपना पीछा छुड़ाना चाहिये।” प्रगतिवादी साहित्य की समालोचना की रूप-रेखा स्थिर करने में श्रीशिवदानसिंह का विशेष स्थान है। इनकी आलोचना में गंभीर अध्ययन की कल्पक मिलती है। श्री रामविलास शर्मा में “वाद” के पक्षपात के कारण संतुलन की कमी पाई जाती है। प्रकाशचंद गुप्त आलोच्य कृति ही को सतह पर ही देखकर संतुष्ट हो जाते हैं। उनमें तर्क पूर्ण सजगता की अपेक्षा भाव प्रवणता अधिक है।

‘वाद’ से तटस्थ रह कर साहित्य की परख करने वालों में १० हजार प्रसाद द्विवेदी, नददुलारे वाजपेयी और धनू गुलाथराय अग्रणी हैं। द्विवेदी जी में आलोच्यकृति की अहता को मापने की अद्भुत क्षमता है। उनमें न तो शक्ति की दृढ़ता है और न कवि का जेमभाल भयतिरेक। रवीन्द्रनाथ की आलोचना-शक्ति उनकी समीक्षा में अनागत प्रतिबिम्बित हो जाती है। प्रचीन और अर्वाचीन साहित्य सिद्धान्तों का समन्वय उक्त तीनों समीक्षकों में पाया जाता है।

‘हिन्दी समीक्षा-वेद’ में अभी बहुत कार्य शेष है। ‘साहित्य मन्देश’ नामक एक समीक्षा-पत्र प्रवर्तन निवृत्तता है पर उसमें दोहोरायेगी जेम भेद अधिक निशान हैं। उनमें वैयक्तिक पूर्वाग्रहों का काम चल सकता है। साहित्य की गंभीर विवेचना करने वाले समीक्षकों की निरन्तर आवश्यकता है।

## श्री 'निराला' की 'अप्सरा'

: १९ :

'अप्सरा' के लेखक श्री० गृध्र नन्दिनीजी 'निराला' हिन्दी के प्राणि-  
कारी हलाकार हैं। वे नवीनता के उपागम और सौन्दर्य-प्रधानता को स्वी-  
कार करने वाले प्राणी हैं। 'अप्सरा' में उनकी इन दोनों वृत्तियों का 'स्लेट क्वार्ट्ज'  
मादकता की अजब राशियाँ भर रही हैं। अन्तर्गत के प्लाट लम्बे-चौड़े नहीं।  
एक पैरों की 'मनह माल' का लपट की कलह की 'शिरोरी'—'जनक'—इन्हें  
गार्डन में एक गेहूँ से छेड़ी जाता है। पौधे से एक युवक उस गेहूँ की  
घर बनाता है और उसका उदार करता है। युवती का दिल युवक के  
उपकार से विपन्न उठता है और वह उसे बहाने लगती है। कुछ दिन  
के पश्चात् काहनूर भिण्टर में 'शकुन्तला' का अभिनय होता है, जिसमें  
वही युवक राज युवक—राज कुमार—'दुष्कृत' का, और वही युवती—  
कनक—'शकुन्तला' का पाठ करते हैं। दोनों एक दूसरे की देखकर  
चौंकते और 'चन्दन' मते हैं। अप्सरानि गौरा पुलिस-मुरखिन्देण्ड है।  
अतः वह राजकुमार की गिरफ्तार करने के लिये भिण्टर में ही पुलिस दरोगा  
को भेजता है। अभिनय समाप्त हो जाने के पश्चात् वह उसे  
गिरफ्तार कर लेता है।

'जनक' उदास हो अपने घर लौट आती है और उसी की चिन्ता में  
रहता है। उसकी माँ उस सम्पन्न गृहस्थ प्रेम की शिक्षा देती है, पर वह  
'हृष' की एक चूँच, 'काला' का एक, 'दिल' का है और कहती है—'मैं भयानक  
गड़ हूँ। प्रेम में मैं नरक में गिरा जाता हूँ। मैं गान्धारी पर निराह हुआ हूँ  
'कोहना-मंजरी' पर, दुष्कृत का पद करने वाले राजकुमार के साथ, शकुन्तला  
नवी हुई तुम्हारे कनक का।' जनक अपनी माँ का कहनाई में उलझता है  
'राजकुमार' को दुःखता है। 'राजकुमार' अपने 'जनि' में रहने और 'राजकुमार'  
साक्षिण सेवा करने के प्रश्न का स्वरूप पर 'जनक' की रंगरेलियाँ से दूर  
भग जाता है। उसका यह प्रश्न उसके विषय 'चन्दन' की गिरफ्तारी का  
समय पदकर उठता है। अतः वह गौरा चन्दन के घर जाने की  
कल्पना उठता है—कनक का 'नदी', नदी और 'प्राप्ति' की वृत्ति की उसे  
न गेहूँ मनी वह मीवे 'चन्दन' के घर पहुँचकर उसकी माँ की उससे

मायके छोड़ने चला जाता है। वहाँ चन्दन की 'माभी' से राजकुमार अपने प्रेम के आख्यान को कह देता है। वह स्त्री सुलभ प्रकृति से उसे 'कनक' को अपनाने की सलाह देती है। इधर कनक विजयपुर के कुँवर सा० के राज तिलक में अपनी मां—अर्धेश्वरी—के साथ 'गानोत्सव' में जाती है। वहाँ कुँवर सा० उसकी रूप माधुरी पीने के लिये 'पदयन्त्र' कर रहे थे। राजकुमार की 'बहूजी' याने चंदन की 'माभी' उसी राजकुमार के राज्य के एक कर्मचारी की पुत्री थी। राजकुमार को जब 'कनक' का पता लगा, तो 'बहूजी' के आग्रह से वह भी 'महफिल' में पहुँचता है। कनक अपने को कुँवर सा० से बचाने के लिये 'राजकुमार' को कैद काने का जाल रचना चाहती है। पर चंदन की सहायता से वह और राजकुमार दोनों 'महफिल' की 'पैशाचिक भूमि' से हटा लिये जाते हैं और 'बहूजी' के चातुर्य से अन्त में राजकुमार और कनक का वैवाहिक दृढ़ सम्बन्ध स्थापित हो जाता है। यही इतना कथानक है। 'अप्सरा' में प्रत्येक पात्र के चरित्र-चित्रण पर विशेष ध्यान नहीं रखा गया। लेखक का यह कहना सच है कि "अप्सरा" उन्हें "जित-जित और ले गई," "दीपक पतंग की तरह" थे "उसके साथ रहे।" पर हम यह कहते हैं कि लेखक ने 'अप्सरा' में इतनी भावुकता भरी है—इतना सौन्दर्य भरा है कि पाठक की प्यास उसे सरसरी तौर पर देखने से नहीं बुझ सकती। उसमें डूबे-उतराये बिना उसे चैन ही नहीं पड़ सकती। चित्र खींचने में तो लेखक ने विशेष कौशल दिखाया है। "कनक धीरे-धीरे सोलहवें वर्ष के पहिले चरण में आ पड़ी। अपार, अलौ-पिक सौन्दर्य, एकान्त में, कभी कभी अपनी मनोहर रामिनी सुना जाता; वह कान लगा कर उसके अमृत-स्वर को सुनती, पान किया करती। अज्ञात एक अप्रिय आनन्द का प्रवाह अंगों को आपाद मस्तक सहला जाता, स्नेह की विद्युत-क्षता कर्पि उठती। उस अपरिचित कारण की तलाश में विरमय से आकाश की ओर ताक कर रह जाती। कभी कभी लिखे हुए अंगों के स्नेह भार में दार्श मिलता, जैसे अशरीर कोई उसकी आत्मा में प्रवेश कर रहा हो। उस गुदगुदी में उसके तमाम अंग कर्पि कर खिल उठते। अपनी देह के वृत्त पर अपलक खिली हुई, ज्योत्स्ना के चंद्रपुष्प की तरह, सौन्दर्योत्पल पारिजात की तरह एक अज्ञात प्रणय की वायु डोल उठती। छाँटों में 'अन फूट पड़ता, संसार के रहस्यों के प्रति विरमय।" 'सोलहवें वर्ष' के पहले चरण' का यह चित्र कितना सुन्दर है! लेखक ने कनक के शरीर-सौन्दर्य पर ही स्वर्गीय आभा प्रकाशित नहीं की उसके अन्तर्गत को भी उतना ही सुन्दर, उतना ही आकर्षक और ऊँचा दिखाया है। यही कारण है कि उसके 'वैश्या पुत्री' होने पर भी हृदय में उसके प्रति आप-ही-आप आदर और

भक्ति जाग उठती है। “वनक की आँखों के मरोखे से प्रथम यौवन के प्रभात काल में तमाम स्त्रियाँ की सफलता के रूप में राजकुमार ने ही भूँका था”—वनक के लिये सिखा उधरे सवार में और कोई न था। उसने ऐश्वर्य के मारे प्रेमोभसा की ‘राजकुमार’ के लिये ठुकरा दिया। यह वैश्या के घर में उत्पन्न होने पर भी नित्यंज्ज और कमअनल नहीं है। वह मर्मादित, सलज्जा और कुशला है। ‘राजकुमार’ बालेज्ज का एक कलावत हिन्दी प्रथम है। यह गिरफ्तारी से रिहा होने के बाद से मिलिन्ना होकर वनक के साथ चक्कर लगाता है। उसकी आँखों में धुवन के हृदय की आग रह रहकर निरल पड़ती है। “उसने जानि, देश, साक्षि और आत्मा के करवाण के लिये अपने तमाम मुन्दा का उल्लिखन कर देने की प्रतिज्ञा की थी, पर प्रथम ही पदने में हम तरह आँखा में आँखें बिंध गई कि पय का शान हा जाता रहा है।” यह बार-बार अपनी भूल के लिए परचाताप करता है, पर उसकी दृष्टि साफ नहीं होती। वनक की कलना-मूर्ति उसकी तमाम प्रगतिओं को रोक्कर रखती हो जाती है। तमाम परिस्थितियों में उसका मानमिद्वन्द्व चलता रहता है। यह अपनी प्रतिज्ञा को स्मरण कर मन ही मन रहता है—“साहित्यिक। तुम क्यों हो? तुम्हें कैवल्य रत्न प्रदान करने का अधिकार है, रत्न ग्रहण करने का नहीं।” [लेखक ने हम वाक्य में साहित्यिक के जितने ऊँचे अर्थों को समुद्र रखा है।] साहित्यिक राजकुमार से, जो यह वनक की प्रार्थना—“बाली की एक घूँट पीना ही चाहता है, यह कहलाना नितनः सुन्दर है—“आज आमुओं में अपनी भृंगार की छवि देखने आये हो। बलाना के प्रवादशिखर पर एक दिन, पय की, देवी के रूप में, तुमने पूजा की, आज दूसरी की प्रेयसी के रूप में हृदय से लगाना चाहते हो? छि छि समार के महस्सों प्राणों ने पावन सगीत तुम्हारी बलाना में निक्लने चाहिये।” पर हाथ। आदर्श, व्यवहारिक दुनिया के एक कटाव में ही ‘वनी’ हो जाता है। ‘राजकुमार’ का ‘साहित्य’ का तमाम प्रसार आखिर ‘वनक’ में समुचित हो ही गया। ‘चदन’ अलबेला देशभक्त है। अपने मित्र ‘राजकुमार’ का सम्बन्ध हिनोपी। प्रभी अभी वह अपने अलबेले स्वभाव के कारण अमर्यादित शब्द भी गोल जाता है। “गहूजी”—तारा—आदर्श हिन्दू रमणी है, पर वह समुचित विचार की नहीं। “सर्व-शरीर” धनी वैश्या है। अपनी कन्या-वनक-से कहता राजकुमार से सम्बन्ध जाट देने की रात सुनकर वह खुम्चा उसकी मर्त्री के साथ हो जाती है, जो जरा उसकी पूर्व-प्रतिष्ठित प्रकृति देखते हुए अम्बाभाषिक जान पड़ता है।



'अप्सरा' में जैसा कि हम ऊपर कह आये हैं "चरित्र-चित्रण" पर विशेष ध्यान नहीं दिया गया। लेखक ने केवल 'कनक' की प्रतिमा खींचने का प्रयास किया है उसीके पीछे उनकी लेखनी चली है और उसीके साथ वे अपने पाठकों का मन भी खींचते चले हैं। 'अप्सरा' प्रारंभ से अन्त तक रोचक है— हम "इंडन गार्डन में कृत्रिम सरोवर के तट पर एक कुंज के बीच शाम के सात बजे के करीब जलते हुए एक प्रकाश-स्तंभ के नीचे बैठे किशोरी को सरोवर की लहरों पर चमकती हुई किरणों और जल पर खिले हुए, काँपते बिजली की बत्तियों के कमल के फूल एक चित्र से देखते हुए," उसके पीछे बिना थके उस प्रमात तक सतृप्त्य चले जाते हैं जब "चंदन" को लिये हुए मोटर कनक के मकान वाली सड़क से गुजरती है और कनक का वह गाना सुन पड़ता है— "आलु रजनि बड़ भागिनि लेख्यउँ पेख्यउँ पिय मुख-चंदा ! " लेखक ने चाहे अपनी 'वंशिताधरा अप्सरा' को साहित्य की हाट में किसी भी उद्देश्य से न रखी हो; पर वह समाज में सुधार का एक नवीन सन्देश दे रही है। हिंदी में यह अपने ढंग का एक ही उपन्यास है। लेखक इसे आकर्षक और रोचक बनाने में सफल हुए हैं।

# ‘पतिता की साधना’ में

पं० भगवतीप्रसाद वाजपेयी : १० :

‘पतिता की साधना’ एक “ मौखिक सामाजिक उपन्यास ” है। लेखक है हिन्दी के परमो कहानीकार और औपन्यासिक पं० भगवतीप्रसाद वाजपेयी। उपन्यास का आकार बारी नडा है, तीन सौ पृष्ठों से यह घेरे हुए हैं। उपन्यास को हम एक लम्बी कहानी कह सकते हैं, ऐसी कहानी जो जीवन के एक ही सूत्र को हिलाकर चुप नहीं हो जाती, उसके रेशे रेशे को हमारे सामने झलझाने का प्रयत्न करती है, हम बिना प्रयास ही ‘वह किम रिश्म के तन्तुओं का बना है’, जान जाते हैं। कहानी कहना और सुनना मनुष्यत्व की प्राकृतिक भूत है। उसमें कुछ ऐसे हैं जो कहानी बड़े बिना रह ही नहीं सकते और कुछ ऐसे जो केवल सुन ही सकते हैं, कह नहीं सकते। ‘कहानी कहना’ भी एक प्राकृतिक देन है, जीवन के अनुभवों से उसकी शक्ति बढ़ती है। केवल कवि ही ‘पैदा’ नहीं होता कहानीकार भी पैदा होता है, एक पीढ़ी के उसे बनाया नहीं जा सकता। पं० भगवतीप्रसादजी इसी श्रेणी के कहानीकार हैं, वे कहानी कहेंगे, हजार बार मना करने पर भी कहेंगे। उनका यह स्वभाव है, प्रकृति-धर्म है।

कहानी कहने के भी तरीके हैं। उनका भी ‘टेक्निक’ है। कई बार प्रसिद्ध कहानीकारों के सामने प्रारम्भ करने की अड़चन आ लही होती है। प्रयत्न करने पर भी वे जो कुछ लिखते हैं, उसे पढ़ने के लिए आँखों में लालच नहीं पैदा होता—“प्रथमप्रारंभे मस्तिष्का पात” इसी को कहते हैं। इसी प्रकार उपन्यास करने समय भी यही समस्या निरूपित नेत्रों से कहानीकार को देखने लगती है। वाजपेयीजी इन दोनों अड़चनों से मुक्त हैं।

हिन्दी के एक कीर्ति-लब्ध कहानीकार तो ऐसी परिस्थिति में कई बार असफल हो चुके हैं। स्वीचमान कर अन्त कर देने की धुन में कुछ पात्रों को वे आसन्न पतन की मल्लाह दे देते थे, चाहे कहानी की पटना धरा का पानी उन्हीं मार डालने के लिए गहरा न भी हो। पाठक उनके पात्रों को इस तरह बुचबुचाते देखा कर हँसने लगता है और कहने लगता है,—‘धुन भले

ही इनके मुँह में पानी उँड़ेलो; ये-तुम्हारे चुप कर देने पर भी बोलेंगे और तुम्हें कोलेंगे ।” अब तक घटनाओं का स्वामाविक विकास नहीं हो लेगा; पात्र का सहसा-अन्त नहीं हो सकेगा । पात्र को एक बार कहानी की दुनियाँ में प्रवेश कर और उसमें प्राण भर कर कहानीकार उससे सनमाने ढँक से छुट्टी नहीं ले सकता !

‘पतिता की साधना’ को कहने का तरीका सीधा-साधा है । कहानीकार एक इतिहासकार का रु-धारण कर घटनाओं का वर्णन करते जाते हैं; वर्णन के साथ ही आलोचना भी । उपन्यास की वस्तु (Plot) पहिले पढ़ल तो अस्त-व्यस्तही-शिथिल-प्रतीत होती है पर जब हम उसके किनारे पहुँचने लगते हैं तो धिरे-सूत्र एक हो जाते हैं और इस तरह वह कसी (Organic) हुई बन जाती है । यद्यपि उसमें ऐसे ‘तार’ भी हैं, जो पूरे सूत्र में गुँथ नहीं पाए हैं तो भी उनसे प्लॉट में शिथिलता नहीं आने पाई है । प्रस्तुत उन्होंने ‘प्लॉट’ में प्राण-प्रतिष्ठा करनेवाले पात्रों में धमक लाने में सहायता पहुँचाई है । संक्षेप में वस्तु यह है—नन्दा एक-ग्रामीण जमींदार की बहू है जिसकी आँखों में उसके पति की छाया ही विवाह के समय पड़ सकी है; वह मूर्ति रूप से उनमें बस नहीं पाई । वह विवाह होने के बाद, एक बार भी अपने पति के घर नहीं गई, पति-मिलन के पूर्व ही उसके मुहान का किंदूर पुछ गया । वह विधवा हो गई और अपने भाई-भौजाइयों के साथ रहने लगी । उसके छोटे देवर के विवाह के समय वह अपनी श्वसुराल जाती है । वहाँ मेहमानों में उसके रिश्ते में लगने वाला देवर हरिनाम भी आता है । वह नन्दा के सलाने लर पर मोहित हो जाता है । नन्दा अपनी नैनद चन्द्रमुखी के विवाहोत्सव के उन्माद में स्वयं उन्मादिनी बन जाती है और हरिनाम के भुज-पाश में बँध जाती है । विवाह हो जाने के बाद वह अपने भाइयों के यहा लौट जाती है । वहाँ सहसा एक दिन हरिनाम पहुँच जाता है और नन्दा केवल उसकी भुजाओं में ही नहीं बँधती, वह अपने भावज को “अपनी बूसरी धोती पहने हुए सोने के कमरे के निकट द्वार की चौखट पर उदास बैठी हुई अपने ऊपर धीरे धीरे पंखा झलते हुए भी दीख पड़ती है । परिणामतः उसे उसके बड़े भाई-भौजाई कानपुर में छोड़ आते हैं । वहाँ उसे ‘प्रसव’ होता है और फिर वह वेश्याओं के मुहल्ले में ‘वेश्या’ कहलाते हुए भी अवेश्या रहती है ! हरिनाम अपने भाई से झगड़ा होने के कारण एक व्यक्ति द्वारा चलाए गए मान-हानि के मामले में जेल जाता है । वहा से छूटकर अपने ‘कर्म’ के पश्चात्ताप में आँखों को अंधी बना लेता है और ‘भूदास’ के रूप में कानपुर में ही भित्तारियों के बीच रहता है । भूलते भटकते हुए वह ‘नन्दा’ से मिलता है

और फिर अन्त में नन्दा के नन्दोद के जरिये नन्दा का सारा भेद खुल जाता है और फिर सब एह हो जाते हैं ।

उपन्यास के पात्र या चरित्र चित्रण स्वाभाविक ही नहीं है, मजबूत भी है । 'नन्दा' वेश्या कहलाकर भी गण्ड बर्ष तक अवेश्या कैसे रही, यह प्रश्न उन्हा को मना मना है जो व्यक्ति के हृदय में उत्पन्न होने वाली भावना का नहीं सम्भक्ते । 'नन्दा' मामूली स्त्री के रूप में चित्रित नहीं की गई है और न उसे मनुष्येतर ही बनाया गया है । वह जितनी स्वाभाविकता के साथ पतित हुई है उतनी ही स्वाभाविकता के साथ अपतित भी रही है । उसके हृदय में 'पाप पुण्य' का द्वन्द्व अहर्निश होना रहा है । उसने बेशर 'एक' की अपना सर्वस्व लुटाया, और किसी वह पुत्रातिन थी, उसीको अपने हृदय के आसन पर अन्त तक बिठलाए रही । जिस तरह 'नन्दा' का चरित्र, लेखक ने ऊँचा उठाया है उसी प्रकार 'हरिनाम' भी पूरा ऊँचा उठा है । वह 'नन्दा' जैसी नायिका का सर्वथा नायक बनने योग्य है । उसकी साधना भी ईर्ष्या उत्पन्न करने वाली है, वह रूप ज्योति पर शलेप के समान टूट पड़ने वाला 'कीड़ा' मान नहीं है, उसने पाप सिद्धान्त भी है । उन्हीं को सत्य बनाने के लिये वह हर दर फिरा । लाप्सा चलनाएँ सही । अन्य पात्र भी अपने निर्धारित कार्य-भार का ढोक तरह से निर्वाह करते हैं । किसी भी पात्र को उठा लीजिए, उस पर जिस सोसायटी का रंग चढ़ा हुआ है, वह उसी का हूबहू चित्र दीख पड़ता है । इण्डा गोपाल, देहाती जमीदार का ऐसा चित्र है जिसकी आकृति के पद-चानने के लिए 'टाच' बँकने की जरूरत नहीं है । उनके मैनेजर भी चुनग्वे सुवत्पार हैं जिनका पेशा ही मालिक के सामने 'ठगुर मुहाती' कहना और गरीब प्रजा पर जुलूम डाने के लिये मालिक को प्रेरणाहित करना है । नन्दा की यही बीजाइ उसने भाव की दूमरी पत्नी है । अतः उसने पनि उससे स्वभावतः कुछ 'दबते थे' । स्वभाव का चित्रचित्रापन उसका हर अवसर झलक उठता है । उसने स्वभाव की समुल्लिख करने के लिए उसकी देवराणी की रचना की गई है, जिसके सौजन्य प्रेम ने नन्दा के रेतोले जीवन में 'श्रोयतिष्ठ' खड़े कर रखे थे । सहदेव मामा, जिस तरह देहस्त्री रूढ़े हुआ करते हैं, वैसे ही हैं । इसी प्रकार भिल्लमगा का चरित्र चित्रण भी भजीव हुआ है । गारात का वर्णन तो रचना अधिक निरलून है, कि उससे बहुतसी बात सीखी जा सकती है । उसे निरलून करने का भी कारण है क्योंकि वहाँ नायिका के नायक जीवन के र्भाव में किसीलाहट प्रारम्भ होती है । उसके जीवन में मनामायी की उम्र और ले जाने के लिए 'चन्द्रमुती' ने विवाह की उद्दाम भावनाएँ सीढ़ी का काम दे रखी हैं, वह अनभ्यस्त अन्दर छेवरी उन पर चटककर समझती न रह सकी ।

पात्रों के चरित्र-चित्रण में कहानीकार ने अपने मनोविज्ञान, और समाज की अवस्था के सूक्ष्म निरीक्षण का अच्छा परिचय दिया है। उनमें हमें ‘वथार्थ’ कल्पना (Realistic Imagination) का सुन्दर स्वरूप दीख पड़ता है। हिन्दू-समाज में विधवा का क्या स्थान है, इसे कपोलों को आँसुओं से सतत तर रखने वाली ‘मन्दा’ से पूछो। इस उपन्यास की सफलता—उसके दृश्य वर्णन (Graphic description) में है। वर्णन कहीं, कहीं इतना वास्तविक हो गया है कि प्रतीत होता है; कहानीकार अपने पाठक की ग्राह्य-शक्ति की परीक्षा ले रहे हैं। एक जगह ‘मन्दा’ को हरिनाम के भुजपाश में भर कर और उस पर शतशः चुम्बनों की वर्षा कर भी उन्हें उसकी ‘धोती बदलवा’ ही डाली ! उस ‘प्रसंग’ का इतना खुला वर्णन आवश्यक न था। इसी एक स्थल को छोड़कर हमें उनके वर्णनों ने अँगुली उठाने का अवसर नहीं दिया। आयरिश कवि आस्कर वाइल्ड के विषय में कहा जाता है कि वह परस्पर विरोधी बात और सुभाषित कहने में इतना पटु था कि उसका अनुकरण आज ‘शौ’ जैसे प्रतिष्ठित साहित्यकार भी कर रहे हैं। ‘पतिता की साधना’ में ऐसे वाक्यों की कमी नहीं है जो सुन्दर सुभाषित के रूप में न कहे जा सकते हो। उदाहरण के लिए हम यहाँ दो-तीन ऐसे वाक्य उद्धृत करते हैं—

(१) अन्याय को सहन न करके जो जाति मर मिटती है, मैं नहीं मानता कि कभी उसका विनाश संभव है। (२) मैं आज के विद्रोह को इसलिए स्वीकार करता हूँ कि वह कल के सहयोग को जन्म देता है। (३) जो लोग आज एक बात को शान या अज्ञान में सोच-समझ कर या बिना सोचे हुए ही कर डालते और उसे ‘भूल’ कह कर अलग जा खड़े होते हैं, वे बिलकुल नहीं सोचते कि, उनके इस अनिश्चित स्वरूप के कारण कितनी निर्मल और निर्दोष भावनाओं की हत्या हो जाया करती है। (४) जनता की उत्तेजना को सदा दबाए रखना उसकी उस स्वाभाविक वीरता और साहस की भावना को नष्ट करना है, जो समाज के संगठन का प्राण है।

उपन्यास में एक-दो स्थल पर लेखक भूल से दीखते हैं। पृष्ठ २७० पर ‘चपरसी ने हरी से कहलाया—कहो ईश्वर को हाजिर नाजिर जान कर सच कहेंगे; सच के सिवा मूठ बिलकुल न कहेंगे।’ यहाँ ‘हरी’ जो दफा ५०० भारतीय दण्ड-विधान के अन्तर्गत अभियुक्त है, शपथ लेकर बयान देता है। फौजदारी मामलों में भारतीय कानून में मुल्जिम के बयान के लिए ‘शपथ’ का विधान नहीं है। हा, ब्रिटिश कानून में यह विधान है। इसके अतिरिक्त, मैजिस्ट्रेट अभियुक्त के बयान पर ही बिना स्वतंत्र शहान्त लिए उसे सजा

नहीं दे सकता और मुलाजिम का बयान इन्तगासे की शहादत होने पर लिया जाता है।

हम कानूनी 'प्रोसेजूर' की गलती के कारण 'चरित्र-चित्रण' में कोई फीसाफन नहीं आने पाया। हम 'पतिता फी-साधना' की हिन्दी के-अन्धे उपन्यासों में शायदा करने हैं। प्रतीत होता है, उस पर कहानीकार ने अपना सबस्य चढ़ा दिया है। उसका आरम्भ और अन्त दोनों प्रभावशाली हैं। वह उपन्यासकार ने समान उन्हावे आने सभी पात्रों को अन्त में स्टेज पर लडा कर उन्हें उनका पारिभ्रमिक नहीं बाँटा है। कहानी के विकास में जिन पात्रों का अत्यधिक संघर्ष रहा है वे ही अन्त में लाकर खड़े किए गए हैं। हम लेखक से इसी फार्मट न उपन्यास की आशा करते भी थे।

## स्वर्गीय सुभद्राकुमारी की कहानियाँ : २१ :

‘खिलेरे मोती’ से सुभद्राजी कहानी-क्षेत्र में प्रविष्ट होती हैं। इस संग्रह की कहानियाँ—एकाध को छोड़कर—सब नई हैं। इसके पूर्व वे किसी पत्र-पत्रिका में छप कर पुरानी नहीं हो पायी हैं। “समान और ग्रहस्थो के भीतर जो घात—प्रतिघात निरंतर होते रहते हैं, उनकी यह प्रतिध्वनियाँ गान हैं।” लेखिका ने “केवल उन प्रतिध्वनियों को अपने मातृक हृदय की तन्त्री के साथ मिलाकर ताल-स्वर में बैठाने का प्रयत्न किया है।” पर जितने मादक भावों का अतिरेक सुभद्राजी की कविताओं में छलकता दिखाई देता है उतना इन कहानियों में नहीं। फिर भी इसमें संदेह नहीं, ‘ग्रामीणा’, ‘धाती’ और ‘आहुति’ आदि में जो ‘अनुधार’ बह रही है, उसमें लेखिका ने अपने प्राणों की दर्द भरी बूँदें बुझा कर उन्हें अमर बना दिया है। अलदह ‘सोना’ ग्राम के उन्मुक्त वातावरण में लहराने वाली छोकरी-शहर में आकर क्या जाने कि ‘पैजू’ के कुरते में घटन टाँकना या चिक उठा कर पिङ्गकियों से झकड़ना पाप है और जूही प्रकार जरा-जरा सी बातों में बड़ी-बड़ी बातें भी हो जाया करती हैं। पड़ोसी-धर्म निभाने से भी उसके पति की इज्जत पर आक्रमण होता है, इसे भी वह जल्दी नहीं समझी। विश्व मोहन का चरित्र—चित्रण भी बहुत स्वाभाविक हुआ है। जिस वातावरण में उसका जीवन विकसित हुआ है, उसमें वह ‘सोना’ की सरलता का अर्थ—सिवा उसके, कि जो उसने समझा और कुछ समझ ही नहीं सकता था। ‘ग्रामीणा’ चरित्र—चित्रण और प्लॉट की सुन्दर गुंथाई की दृष्टि से संग्रह की सर्वोत्कृष्ट कहानी है। ‘धाती’ का प्लॉट भी ‘ग्रामीणा’ से मिलता-जुलता है। अन्तर इतना ही है कि ‘ग्रामीणा’ की नायिका ‘ग्राम’ से शहर में आती है और ‘धाती’ की नायिका ‘शहर’ से ‘ग्राम’ में।

‘धाती’ की ‘रानी’ भी है बड़ी भोली और अनजान। वह वह नहीं समझती कि घूँघट के भीतर से भी मुसका उठने से ‘लॉइन’ लगता है। ‘रानी’ के ‘वे’ का चरित्र-चित्रण पाठक की अपेक्षा से सर्वथा विपरीत किया गया है और इतनी सुन्दरता के साथ कि उसमें अस्वाभाविकता का भान नहीं हो

पाता। कहानी का अन्त आकर्षक है। 'आहुति' के राधेश्याम और 'मामीणा' के विश्वमोहन की ईर्ष्या मनोरुति में बहुत कुछ साम्य है। और यह मनोरुति पुरुष जीवन का 'अमर सत्य' भी है। आहुति में लेखिका ने पुरुष के वैवाहिक जीवन के पत्नी-व्यभिचार के वीमर्श चित्र को खींचने का भी साहस किया है। आप एक जगह लिखती हैं, "बढ़ते हैं, दलती उमर न निवाह और विशेष कर दूसरे निवाह की सुन्दरी युवती स्त्री, मनुष्य को पागल बना देती है।" 'राधेश्याम' की अनियमितता पर लेखिका महोदय की यह टिप्पणी कितनी चुभती हुई है—“कुन्ता अपने जीवन से बेज़ार-सी हो रही थी। किन्तु वह राधेश्याम को किस प्रकार रोक सकती थी? क्योंकि यह उनकी निवाहिता पत्नी नहीं। सात माँवरें फिर लेने के बाद राधेश्याम को उसके शरीर की पूरी मालिकानी भी मिल चुकी थी न।” आशा है, संघर्ष की लगाम ढीली छोड़ने वाले पाठक, लेखिका की इस 'चुटकी' से शिवा ग्रहण करेंगे।

'एरादशी' भी कम प्रभावशाली नहीं है। 'शुद्धि' की महत्ता और आवश्यकता का प्रोपेगेंडा लेखिका ने 'अमराई' के राजनितिक प्रोपेगेंडा के समान असाहित्यिक ढंग से नहीं किया। 'एरादशी' में उल्लाह है, 'अमराई' में शुद्ध प्रचार है। बदम्य के पुराने में 'दास्य रस' की बड़ी दल्की और गुदगुदी पैदा करने वाली लहर है। 'दृष्टिकोण' में "अम्माजी" को पुराने दरें की साथ अच्छे ढंग से पतलाया गया है। उनके मुख से यह कहलाना बहुत उचित है—“भुग रह, नहीं तो जीम पकड़ कर खाच लूँगी। बड़ी निद्रन वाली बनी है। बेचारी निद्रन। तू भी सरीली होमी, तमी तो उसके लिये मरी जाती है न। जो नहीं जानती है वे तो ऐसी औरतों की परछाईं तक नहीं छूती। और तू राधेलाल के लिए क्या कहनी है। यह! यह तो फूल पर का भेरा है। आदमी की जात है, उसे सब शोभा देता है, एक नहीं बीम औरत रस ले। पर औरत आदमी की बराबरी कैसे कर सकती है।”

'मैंकली रानी' में 'मैंकली रानी' और 'मास्टर राहु' का चरित्र बहुत उज्ज्वल खलाया गया है—टीक पाठक की प्रथम कल्पना के प्रतिबुल। मैंकली रानी के पृष्ठ ४७ में पठित राम तबन अपने घर रस कर जात में हुक्का पानी बन्द करवायेंगे में क्या नहीं लेखिका ने बीच निस्वे वन्दारिया के पर में हुक्का पानी की प्रथा कहा से प्रश्रित करा दी। युक्तप्रात में बान्धुपुत्र बागदण और वे भी प्राचीन विचारों के पापक ग्रहण हुक्का पानी से परहेज करने वाले होने हैं। भगनावशेष में, हमें दुःख है, लेखिका महोदय बहुत कम मजल हुई है जबकि कहानियों ने प्लॉटों में नवीनता नहीं है तथापि उनमें यत्न-तप बड़ा



लेखिका ने अपने हृदय की कोमल भावना का रस उँडेलता है, वह। उनमें एक झकझकीय सजीवता छा गई है। सुभद्राजी की कहानियों की विशेषता यह है कि उन्होंने स्त्री पात्रों के हृदय को बहुत ऊँचा और सरल बना दिया है तथा पुरुषों को बहुत अधिक संशयो। 'पिखरे मोती' के बाद भी आपकी कहानियों का विकास हुआ है। उनमें जीवन की यथार्थता का मार्मिक चित्रण पाया जाता है। 'तीन बच्चे' उनकी नवीनतम कहानियों में श्रेष्ठ है।

---

## पं० उदयशंकर भट्ट के भाव-नाट्य : ११ :

हिन्दी के आधुनिक नाटक साहित्य के उच्चायनों में बहुमुखी प्रतिभा एवं रचना शैशव की दृष्टि से पं० उदयशंकर भट्ट का स्थान बहुत ऊँचा है। हिन्दी नाटकों के लिखने की प्रचीन शैली को तोड़ते हुए जीवन की सम्पूर्ण अभिव्यक्ति को अधिक स्पष्ट और सजीव बना कर उच्च स्तर पर लाने वालों में पं० उदयशंकर भट्ट का अपना विशिष्ट स्थान है। अब तक उनकी एक दर्जन से भी अधिक नाटक-मुक्तियों का प्रकाश हुआ है। उन्होंने छोटे-बड़े एकांकियों के अतिरिक्त ऐतिहासिक, पौराणिक, सामाजिक—सभी प्रकार के नाटकों पर अपनी विशिष्ट प्रतिभा की छाप डाली है। इनमें भी भाव-नाट्य का विशेष महत्व है। हिन्दी के नाटक साहित्य को भट्ट जी के भाव-नाट्य एक अनूठी देन है और यह निर्विवाद है कि भीष्मशंकर प्रसाद के बाद इस दिशा में भट्ट जी की ही स्तुहणीय सफलता मिली है। भट्ट जी अब तक तीन भाव-नाट्य—‘विश्वामित्र’, ‘मरमरीधा’ और ‘राधा’ लिख चुके हैं। उन्हीं का मूलांकन करना यहाँ अभिप्रेत है।

यद्यपि गीति और भाव-नाट्य दोनों में गीति-मत्त्व उनका प्राण होता है, तो भी भाव-नाट्य के लिए अब से इति तक गीत अपेक्षित नहीं है। सरहृत्त में भाव-नाटकों का द्रष्टव्य प्रचलन था। ‘कर्पूरमञ्जरी’, ‘मालिनिकाग्निमित्र’, ‘विश्वमेवर्षशीर्ष’ आदि इसी कोटि के नाटक हैं। गीतनाट्य में गीतात्मकता के अतिरिक्त एक गुण और चाहिए। वह है नारी पात्रों का वादुल्य। साथ ही उसमें प्रधान पान नापी होती है और उसका रस होता है सराज भूगार। रचनावन्ध की दृष्टि से यही गीति या भावनाट्य कहलाता है। भट्ट जी के उपर्युक्त तीनों नाटकों में नारी पात्रों का प्राधान्य है। उन्हीं को केन्द्र बना कर नाटकों के घटनावक्र घुमते हैं। तीनों में भूगार रस की पूर्ण निर्याति होती है। तीनों के कथानक सक्षिप्त, गीति की तरह मधुर, भाव व्यंजक और पौराणिक हैं।

‘विश्वामित्र’ में मेनका और विश्वामित्र की शपथित प्रेम-लीला का चित्र है, जिसके अचल में शकुन्तला की मुक्तकान्त मरी सृष्टि है। विश्वामित्र हिमालय की तलहटी में देवदास वृक्ष के तले हिमासन पर तप कर रहे हैं। वे अपने तप के वैभव से प्रसन्न हो उठते हैं। उन्हें ऐसा भासने लगता है—

“धुम्र सकते रवि मृकुटि-निपात से,  
फट सकंता ब्रह्माण्ड एक संकेत पा ।”

.. और वे अपार ब्रह्म को स्वयं रचने की समता भी अनुभव करने लगते हैं। इस ‘अहं’ से भर कर वे विश्व को वश में करने के विचार से पुनः समाधिस्थ हो जाते हैं। पर दैव को किसी का एकाधिकार कहीं सत्य है? अहं को रौंदने के लिए मोह की भूमिका प्रस्तुत होती है। उर्वशी और मेनका का भूलोक पर अवतरण होता है। वे तपस को देखकर तनिक आश्चर्य-चकित होती हैं। उर्वशी तो उससे इसलिए घृणा करने लगती है कि वह पुरुष है और तपस्या के बल पर इन्द्र मनुना चाहता है। उसमें सब पर शासन करने की धुन है। वह कहती है—

“मैं करती हूँ घृणा मनुज-से-इसलिए, जग का साधन हमें बनासुख ले रहा ।”

मैं करती हूँ घृणा मनुज से इसलिए मैं ‘मनुज’ शब्द-पुरुष के लिए प्रयुक्त हुआ है। यद्यपि ‘मनुज’ से पुरुष-नारी दोनों का भाव लिया जाता है। उर्वशी नर के वर्चस्व की सहन नहीं कर सकती—

“जय नारी-नर दोनों ही से सृष्टि है, एक बड़ा, छोटा हो क्योंकर दूसरा ?”

मेनका नारी को अबला नहीं समझती। वह यह स्वीकार करती है कि यद्यपि हम में धुजां और धुद्धि का बल नहीं है, तो भी हमारे पास हृदय-बल है। यद्यपि मेनका की नारी-जाति में बुद्धि-बल-अभाव की घोषणा आधुनिक नारी को अपमानास्पद प्रतीत होगी, फिर भी उसके इस कथन से उसे इनकार नहीं होगा—

“सौन्दर्य और रूप हमारे अस्त्र हैं, जिसके बरा बेलोक्य नाचता है, सखी,  
यदि चाहूँ तो अभी तपस्वी को डठा नाच नचाऊँ जड़ पुतली कर काम की ।”

उर्वशी पुरुष को पत्थर से कड़ा समझती है, इसलिए वह विश्वामित्र की समाधि-भंग को अशक्य मानती है। परन्तु मेनका का नर-प्रकृति का अध्ययन यथार्थ सिद्ध होता है। जो पुरुष ‘अहं’ की वर्चस्व नींव पर खड़ा है और स्वार्थ के सोपानों पर चढ़ता है, उसका पतन अवश्य-भावी है। मेनका उर्वशी के समान न-द्रोहिणी नहीं है। वह नर को नारी-रुती हृदय की प्यास मानती है। वही उसमें प्रेरणा भरता है। नारी के बिना जिस प्रकार पुरुष अपूर्ण रहता है, उसी प्रकार पुरुष के बिना नारी भी अपूर्ण है। नर-नारी दोनों का एकीकरण मनुजता है। नारी की प्रतीक मेनका के सौर-भोजनवास से तपोवन में वनन्त छा जाता है, मादकता मर जाती है। तपोवन विश्वामित्र की आस्था में सौन्दर्य-दर्शन की ऊँटगड़ा भर जाती है और हृदय

## पं० उदयशंकर भट्ट के भाव-नाट्य : ११ :

हिन्दी के आधुनिक नाटक-साहित्य के उच्चायक में बहुमुखी प्रतिभा एवं रचना-क्षमता की दृष्टि से पं० उदयशंकर भट्ट का स्थान बहुत ऊँचा है। हिन्दी नाटकों के लिखने की प्रचीन शैली को तोड़ते हुए जीवन की सम्पूर्ण अभिव्यक्ति को अधिक स्तर और मजबूत बना कर उच्च स्तर पर खाने वाला पं० उदयशंकर भट्ट का अना विशिष्ट स्थान है। अब तक उनकी एक दर्जन से भी अधिक नाटक-मुक्तकें छप चुकी हैं। उन्होंने छोटे-बड़े एकांकियों के अतिरिक्त ऐतिहासिक, पौराणिक, सामाजिक—सभी प्रकार के नाटकों पर अपनी विशिष्ट प्रतिभा की छाप डाली है। इनमें भी भाव-नाटकों का विशेष महत्व है। हिन्दी के नाटक-साहित्य को भट्ट जी के भाव-नाट्य एक अनूठी देन है और यह निर्विवाद है कि श्रीजयशंकर प्रसाद के बाद हम दिशा में भट्ट जी की ही स्तुहणीय सफलता मिली है। भट्ट जी अब तक तीन भाव-नाट्य—‘विश्वामित्र’, ‘मत्स्यगंधा’ और ‘राधा’ लिख चुके हैं। उन्हीं का मूल्यांकन करना यहाँ अभिप्रेत है।

यद्यपि गीति और भाव-नाट्य दोनों में गीति-जैसा उच्च प्राण होता है, तो भी भाव-नाट्य के लिए अब से इति तक गीत अपेक्षित नहीं है। सरस्वत में भाव-नाटकों का क्रान्ति प्रचलता था। ‘कपूरमञ्जरी’, ‘मालविकाग्निमित्र’, ‘निर्मलेश्वरी’ आदि इसी कोटि के नाटक हैं। गीत-नाट्य में गीत-आत्मकता के अतिरिक्त एक गुण और चाहिए। वह है नारी पात्रों का साहस्य। भाव ही उच्चम प्रगति पान नारी होती है और उसका रस होता है सरसम् भृंगार। रचनात्मकता की दृष्टि से यहाँ गीति या भाव-नाट्य कहलाता है। भट्ट जी के उपर्युक्त तीनों नाटकों में नारी पात्रों का प्राधान्य है। उन्हीं को केंद्र बना कर नाटकों के घटना-वक्र घूमते हैं। तीनों में भृंगार रस की पूर्ण निर्याति होती है। तीनों के कथानक संक्षिप्त, गीति की तरह मधुर, भाव-सम्पन्न और पौराणिक हैं।

‘विश्वामित्र’ में मेनका और विश्वामित्र की शापित प्रेम-श्लिला का चित्र है, जिसने अंचल में शकुन्तला की मुसकान भरी सृष्टि है। विश्वामित्र हिमालय की तलहटी में देवदारु वृक्ष के तले हिमालय पर तप कर रहे हैं। वे अपने तप के वैभव से प्रमत्त हो उठते हैं। उन्हें ऐसा भासने लगता है—

“बुझ सकते रवि भृकुटि-निपात से,  
फट सकंता ब्रम्हाण्ड एक संकेत पा,”

.. और वे अपार ब्रह्म को स्वयं-रचने की क्षमता भी अनुभव करने लगते हैं। इस ‘अहं’ से भर कर वे विश्व को वश में करने के विचार से पुनः समाधिस्थ हो जाते हैं। पर दैव को किसी का एकाधिकार कहाँ सख है? अहं को रौंदने के लिए मोह की भूमिका प्रस्तुत होती है। उर्वशी और मेनका का भूलोक पर अवतरण होता है। वे तापस को देखकर तनिक अश्चर्य-चकित होती हैं। उर्वशी तो उसे इसलिए धृष्टा करने लगती है कि वह पुरुष है और तपस्या के बल पर इन्द्र बनना चाहता है। उसमें सब पर शासन करने की धुन है। वह कहती है—

“मैं करती हूँ धृष्टा मनुज-से-इसलिए, जग का साधन हमें बनासुख ले रहा।”

मैं करती हूँ धृष्टा मनुज से इसलिए मैं ‘मनुज’ शब्द पुरुष के लिए प्रयुक्त हुआ है। यद्यपि ‘मनुज’ से पुरुष-नारी दोनों का भाव लिया जाता है। उर्वशी नर के वर्चस्व को सहन नहीं कर सकी—

“लव नारी-नर दोनों ही से सृष्टि है, एक बड़ा, छोटा हो क्योंकर दूसरा?”

मेनका नारी को अवज्ञा नहीं समझती। यह यह स्वीकार करती है कि यद्यपि हम में धुनों और बुद्धि का बल नहीं है, तो भी हमारे पास हृदय-बल है। यद्यपि मेनका की नारी-जाति में बुद्धि-बल-अभाव की ओपणा आधुनिक नारी को अपमानस्थित प्रतीत होगी, फिर भी उसके इस कथन से उसे इनकार नहीं होगा—

“सौन्दर्य और रस हमारे अङ्ग हैं, जिसके बस त्रैलोक्य नाचता है, सखी,  
यदि चाहूँ तो अभी तपस्वी को उठा नाच नचाऊँ जड़ पुतली कर काम की।”

उर्वशी पुरुष को परधर से कड़ा समझती है, इसलिए वह विश्वामित्र की समाधि-भंग को अशक्य मानती है। परन्तु मेनका का नर-प्रकृति का अध्ययन यथार्थ सिद्ध होता है। जो पुरुष ‘अहं’ की वृत्ति नोंध पर खड़ा है और स्वार्थ के सोपानों पर चढ़ता है, उसका पतन अवश्य-भावी है। मेनका उर्वशी के समान न-द्रोहिणी नहीं है। वह नर को नारी-रूपी हृदय की प्यास मानती है। वही उसमें प्रेरणा भरता है। नारी के बिना जिस प्रकार पुरुष अपूर्ण रहता है, उसी प्रकार पुरुष के बिना नारी भी अपूर्ण है। नर-नारी दोनों का एकीकरण मनुजता है। नारी का प्रतीक मेनका के सौ-भोच्छ्वास से तपोवन में वसन्त छा जाता है, मादकता मर जाती है। तपोधन विश्वामित्र की आँखों में सौन्दर्य-दर्शन की उन्मत्तता भर जाती है और हृदय

किसी ग्रभाव में गिरल होने लगता है। मेनका को मर्यादा उनकी पुत्र लिया हो चंचल बना देती है, उनमें रंमोनी भर देती है। उनका गुणों का तर नारी के चरण पर लीट जाता है। पुरुष का 'अहं' दूर जाता है, स्त्री का मर विजय होता है। विश्वामित्र के मर में पुरुष का प्रबुद्ध भावमित्र गोल उठता है—

‘सर्व प्रपञ्च अज्ञात एक तुम सत्य हो।

यह गीन्द्रय समग्र सृष्टि का मूल है।’

गीन्द्रय-अधुरान का नाम हो स्वर्गोत्थान है। बहुत काल मुनि इस लोक में रहने का भाग करने हैं। जब शकुन्तला का जन्म होता है ॥ उन्हें वास्तविकता का राह हो जाना है। वे सज्जन हो उठते हैं, उनके मूल से सहसा निकलता पड़ा है—

“देव हा। गल अमृत के धारे में मैं पी गया।”

और वे अपने ही बनाये स्वर्ग को भरकर मुख्य जान कर पुनः ब्रह्म की प्राप्ति के लिए भाग लड़े होने हैं। अग्नि का वह पलायनवाद ‘विश्वामित्र’ नाटक का पर्यवसान है। अग्नि के दर्शन ने पुरुषत्व धारण किया, देवलोक से भगा भूमि पर वे उतरे और ब्रह्मा की सृष्टि में एक बालिका को अर्पण कर उन्होंने पुनः देवलोक की ओर प्रस्थान किया। निवृत्ति का प्रवृत्ति में परिवर्तन और प्रवृत्ति का पुनः निवृत्ति की ओर प्रत्यावर्तन ही ‘विश्वामित्र’ की ब्रह्मचर्य है। जीवन में संतुलन प्रवृत्ति और निवृत्ति के सामंजस्य से ही सम्भव है। मानवशरीर विश्वामित्र की पलायन प्रवृत्ति पर कभी भी ‘अस्तित्व’ का आरोप नहीं कर सकते। नाटक का दृष्टि में ‘विश्वामित्र’ स्पष्टतया रचना है। यह तर भावों की अच्छी अभिव्यक्ति हुई है।

‘मत्पराधा’ ॥ भी वही नारी की व्यास है, नर की आकांक्षा है, निमोह है, मुञ्जना है। यह महाभारत की सत्यता मर्यादामारी का प्रमाणपत्र है। मत्पराधा काम के बरदान में अभिरुचि होती है। पाराशर अग्नि की भोका से पार उतारते समय ‘धाम’ की विजय होती है। विश्वामित्र के समान पाराशर अग्नि का ‘अहं’ भी नारी की एक रूप निरूप के मर में गिरल कर पानी हो जाता है, धर्माधर्म की उलझन मुक्त होती है। अग्नि उस पार उतरने के पूर्व ही केन्द्रमारी से प्रणय की भाँस माग उठते हैं। बेचारी रहती है—‘मैं हूँ दोन नारी, अहं, मूल, अविचारी प्रभो।’

पर अग्नि उसे समझाने है—

‘शिव शिव उहो प्रिये, धर्म है

अनन्तरूप, तथा वर्खनीय नहा साधारण नर की

सृष्टी मूल धर्म है, प्रकृति मूल कर्म सदा,  
भक्त्यामूल भक्ति है, समाज फल मूल है ।  
मानता है मानव जिसे ही धर्मवस्तु आञ्ज  
कल वही होती अविधेय नरलोक में ।

धर्म तो इस प्रकार काल-देश आश्रित है । और समाज ? उसके नियम  
आदि भी क्या हैं ?

“समाज का विधान मनुज कृत, छिन्न कर देता वही जो इसे यमाता  
है कभी, ।”

मानव की प्रेरणा का कल ही नियम है । अग्नि पार उतरने के पूर्व अपनी  
याचना की शक्ति कर लेते हैं और मत्स्यगंधा को यह वरदान दे जाते हैं—

“प्रिय भी सदा न प्रिय लगता है ।”

मत्स्यगंधा समय पाकर रानी बन जाती है और शीघ्र ही उसका सधवो-  
पन विधवापन का रूप धारण कर लेता है । उसे काम का ‘आजीवन यौवन  
वरदान’ खल उठता है । आजीवन उसीके ताप में झुलसती रहती है ।  
‘मत्स्यगंधा’ में भी ‘विश्वामित्र’ के समान भावों में क्षिप्र गति है, नाट्य-  
छटा है ।

‘मदिर-मदिर यौवन उभार चल, मधुर-मधुर मेरे सिंगार पल ।”

गीत में यौवन का मदिर चित्रण है ।

यों तीनों भाव-नाट्यों के गीत स्वतंत्र-रीति से भी गाये जा सकते हैं ।  
‘प्रसाद’ के नाटकों के गीतों के समान इनमें भी भावोद्रेक की छलछल है, भाषा  
की माधुरी है, पर भाषा में ‘प्रसाद’ के समान व्युत्ति—संस्कृति-दोष कहीं नहीं है !

तीसरा भाव-नाट्य ‘राधा’ है । पर वह ‘विश्वामित्र’ और ‘मत्स्यगंधा’  
को पीछे छोड़ कर आगे नहीं बढ़ सका । राधा कुण्ड की छवि-छलाकें से उनके  
प्रति अनुराग से भर जाती है और निर्जन-निकुञ्ज में यमुना किनारे अभिसार-  
सी करने लगती है । एक दिन वह अनमनी हो कहती है—

“मैं रही हूँ दूर जिनसे वह बुलाते पास क्यों ?

हो गया यह हास मेरा सब कहीं उपहास क्यों ?”

उसी समय उसकी सखी विशाखा आती है और औदास्य का कारण  
है, जिसके उत्तर में वह छलछला पड़ती है—

‘कभी रो कर भी बता दूँगी विशाखा विरह-सा यह,  
दीर्घ जीवन महापथ परिचित न हो कर भी किसी से ?’

विद्याला, उसे कृष्ण के प्रेम में उन्मत्त जान कर श्रेष्ठ, प्रमादी, उग्र यौवन को पुकार, अनुमनी कर देने का उपदेश देती है। पर राधा के लिए यह संभव नहा है। यह निश्चय है—

“युग पर जाती कलरा ले नीर लिने हेतु जब मैं,  
पैर ले जाने मुझे अनजान में यमुना नदी तट ।”

नाटन के प्रथम दृश्य में पृथापुष्प का चित्र है। दूसरे में राधा का यमुना किनारे में अभिमार हाता है। य शोष्यनि से यह यही खिच जाती है और कृष्ण से य शी की मोहिनी शक्ति का रहस्य पृथनी है। य शी ब्रज की अज्ञान ललनाया का ग्राच हो नहीं लाती, उनमें मदन का सन्देश भी भटो है। कृष्ण य शी की ध्वनि पर यह आरोध मुन कर चुन्ध हो जाते हैं। और कहने लगते हैं—कि सौंदर्य और समीत का उद्देश्य किसी की उत्तप्य कर वासना-धादी बनाना नहा है। फिर राधा और कृष्ण में प्रेम और वासना के रूप पर चर्चा होती है। कृष्ण राधा को समझाते हैं कि प्रेम को तन का दास नहीं बनने देना चाहिये। पर राधा उसे प्रवृत्ति-संभव नहा मानती। अन्त में यह मोल उठती है—

“चाहती, क्या चाहती हूँ, कुछ नहीं, पर चाहती हूँ।

एक तुम हो, एक य शी मैं मुन सुनती रहूँ निशि

दिवस, पल पल पल अतु रप, युग कलान्न मो ।”

कृष्ण य शी पुन ब्रज ने हैं, ब्रजवनितायें दीदी आती हैं। दृश्य समाप्त हो जाता है। ताररे दृश्य में राधा स्वयं उभी यु ज में शरद् पूर्णिमा की पर्व-निशा में कृष्ण की प्रतीक्षा करती है। सती विद्याला भी उसके साथ हैं। कृष्ण आते हैं और उसे समाज कुल मर्यादा तथा प्रेम रक्षा का उपदेश देते हैं और मधुरा प्रधान के पूर्व उससे निदा माँगते हैं। चौथे दृश्य में त्रिवर्ण मलिनवरना विरहिणा राधा का कदम चित्र है। यह य शी बजाते और गीत गाते बिकल हो उठती है। नारद उसे कृष्ण प्रेम से विगत करने का अमल प्रयास करते हैं। राधा अविश में आकर कृष्ण को हर जगह देखने लगती है। कृष्ण दुःखमिभूत हो कर प्रकट होते हैं। उन्हें देखने ही राधा प्रेम विभोर हो उठती है और शरीर त्याग कर उनकी आत्मा में लीन हो जाती है। इस प्रकार राधा ने वासना को प्रेम में परिणत कर मोहन आदर्श की सृष्टि की है। यद्यपि राधा को रति ने भूलोक की तरफ ही रहने दिया है, पर कृष्ण का पुरुष युग तन रूप यह नहा बदल पाया है। कृष्ण नर-लीला का अभिनय करते हैं। इस लिए प्रेम और वासना ने सत्य में प्रवृत्त—सामाविशता—नहीं आ पाई। कृष्ण की अपेक्षा राधा का विरह अविश मिल सका है। राधा में दार्शनिक दृष्टि



से पुष्टिमार्ग का निरूपण किया गया है। कृष्ण भक्त कवियों की भांति 'भ्रमर-गीत' की भी छाया इसमें पाई जाती है। राधा के समान मधुर पात्र की किसी अन्य विदेशी साहित्य में भी सृष्टि की गई है, इसका मुझे ज्ञान नहीं है। इस नाटिका की भाषा-शक्ति भावानुरूप और पूर्व नाटकों के समान ही प्रवाहमयी है। अतः में चलचित्र की छटा दर्शनीय है।

उपर्युक्त तीनों भावनाट्यों में भले ही कथा-सौन्दर्य न हो, भले ही घटना-व्यापार न हो पर भावों की अन्विति का तनिक भी स्थलन नहीं है और इसे ही कवि भावनाट्यों का मुख्य उपकरण मानता है। 'विश्वामित्र', 'भक्त्यार्णवा' और 'राधा' को संस्कारी दर्शकों के बीच ड्राईंग रूम में सफलता के साथ अभिनीत किया जा सकता है।

## श्री उदयशंकर भट्ट की 'मानसी' : १३ :

५० उदयशंकर भट्ट सफल नाटककार ही नहीं, मधुर कवि भी हैं। उनके अनेक, कविता ग्रन्थ, प्रकाशित हो चुके हैं। निम्न पंक्तियों में उनकी 'मानसी' का परिचय है—

मिस्लेयर की 'ओशना' कहती है—'हम कुछ भी नहीं जानते, हम नहीं जानते—क्या सही है, हम नहीं जानते—क्या गलत है? हम एक भूल मुलैया में हैं।' जीवन क्या सचमुच भूल-मुलैया है? हम कभी 'दुःख' में हँसते और 'मुल' में रोते हैं। फूल चुमने हैं और काटों पर उन्माद महकता हैं। 'मुल' दुःख' श्रम्य है, श्रमाप है। समष्टि का मुख व्यक्ति का दुःख और व्यक्ति का 'दुःख' समष्टि का 'मुल' हो सकता है। 'मुल-दुःख' की स्थिति कर्म-परिणाम में नहीं, निवार-स्वीकृति में है। मुल की कल्पना मुल और दुःख की कल्पना दुःख है।

दुःख की कल्पना क्यों होती है? अस्तु मानसी प्रेरणा को दुःख का कारण मानता है। इसी से ग्रीक साहित्य में दैववाद का अधिक प्रारण्य नदी दीप्तता। समार को यूनानियों ने खुली आसों से जिस रूप में देखा, उसी रूप में उसका चित्रण किया। आसार्न के शब्दों में उसकी कला में 'सीन्दर' सादगी, तानगी और स्यान्वेण की भावना उच्छ्वस्मित हो रही है। उसमें बुद्धिवाद की प्रधानता है। उलने यूरोप में मनुष्य को 'पुरुष' बनाया, उसमें आत्मनिश्वास पैदा किया है—धर्म और समाज के आदर्शों को ध्वस्त किया है। ग्रीक साहित्य में प्रकृति के उन गिफारों को भी प्रदर्शित किया गया है जिनमें स्त्री, प्रेमिका और पुरुष, 'प्रमो' बनाता है। उसमें मनुष्य को तो मनुष्य रखा हो गया है, 'देवता' को भी मनुष्य बना लिया गया है। जीवा में आशा का अमृत चुआ कर प्राणी में अमर सन्दर्भ भरने का उपयोग किया गया है। ग्रीक साहित्य कापरिणाम ही यूरोप का 'रिनेमाट-युग' है। आग्ल-साहित्य में रोमन्सीयर युग ने दैववाद को प्रधानता दी। मनुष्य भाग्य की सहा में इतरत्न उछलने वाला प्राणी भर रह गया, उसका सामर्थ्य गाय में लौ हो गया। हेम्लेट के शब्दों में वह (मनुष्य) अनुभव करने लगा —

“देव ही हमारे मास्य को बनाता मिटाता है। (There is a devinity that shapes our end) साथ ही मानव स्वभाव के संघर्ष में भी दुःख की स्थिति मानी गई। किन्तु यह संघर्ष व्यक्ति तक ही सीमित रहा। परंतु जब आंग्लसाहित्य में पुनः मानवी शक्तियों के जागरण का युग आ गया है। शा, इन्सन, जान गॉल्स वदी आदि साहित्यकारों ने रुढ़िवाद को ठोकर मार कर यह प्रतिपादित करना प्रारंभ किया है कि मनुष्य स्वयं बुरा नहीं है, परिस्थिति उसे बुरा बनाती है। व्यक्ति नहीं, समाज दुःख का कारण है। दूसरे शब्दों में मनुष्य ही अपने 'सुख-दुख' का कारण है, दैव या भाग्य नहीं। पाश्चात्य साहित्य की यह प्रगतिशील लहर हिन्दी साहित्य में भी बह रही है।

“जब यह मानव का प्रपंच है  
आप बनाता औ' बिगाड़ता  
आप खोदता अपनी कब्रें  
निज को मिट्टी डाल गाड़ता।” [ मानसी ]

यहाँ भी रुढ़िवाद पर बुद्धिवाद विजयी हो रहा है—

“जब नारी, नर दोनों ही से सृष्टि है  
एक बड़ा, छोटा हो क्योंकर दूसरा ?” [ विश्वामित्र ]

### यथार्थवाद

प्रत्यक्षानुभूति का नाम यथार्थ है। साहित्य में 'रूप' और 'अरूप' दोनों प्रतिबिम्बित होते हैं। ज्ञानेन्द्रिय-गम्य जगत को हम 'रूप' और उससे परे फाल्गुनिक जगत को 'अरूप' की संज्ञा देते हैं। जब 'रूप' वाली यनता है तब हम उसे यथार्थ साहित्य कहते हैं। साहित्य का जन्म कैसे होता है ? जगत के दृश्य और अदृश्य उपकरण अपनी छाया साहित्यकार की मनो-भूमि पर डालते रहते हैं, जो धावेग की घड़ियों में अभिव्यक्त होकर साहित्य की सृष्टि कर देते हैं। जगत के दृश्य और अदृश्य उपकरणों से हमारा आशय क्रमशः 'वस्तु' और 'भाव' से है। फूल, वस्तु है। भस्मीरण के गन्ध-स्पर्श से फूल, कितना हर्षोत्फुल्ल हो उठा है—भाव है। वस्तु हृदय को छूकर उसमें अपने प्रति राग उत्पन्न कराती है। यही राग 'भाव' बनाता और 'भाषा' रूप में साहित्य कहलाता है। यथार्थवाद के साहित्य में जगत के 'विचार' और 'विकार' दोनों उतरते हैं। वस्तु की तर्क और बुद्धि से की गई मीमांसा 'विचार' है तथा उससे [वस्तु से] उत्पन्न राग-वृत्तियाँ 'विकार' कहलाती हैं। “कटीली डाली पर फूल-खिले हुए हैं”—यह 'विचार' हुआ। यदि इसी दृश्य को इस तरह व्यक्त किया जाय—

“ये मादक नस्त्रन धरा के पशुत्वियों पर फूल बिछाये  
 अरुना वीर्य भी कहानी दो दिन मुझे चुनाने लाये।”

तो यह ‘रुकाव’ या मान साहित्य कहलाएगा। फूल को देस कर कपि की  
 उल्लाना ने राग वृत्ति का सहारा लिया है। ‘विचार’ में जहाँ ‘विकास’ [भाव] का  
 प्राधान्य है जहाँ है वही रुचि का जन्म होता है। इतिहास, विज्ञान, भूगोल,  
 आदि विषय ‘विचार साहित्य’ धधा करिता, गद्य-गीत, नाट्य, आदि ‘विचार  
 साहित्य’ कहलाते हैं।

### ‘मानमी’ क्या है ?

‘मानमी’ में विश्व का वधाघेदशन है। प्रकृत के ‘रूप’-दृश्यों के  
 शक्ति-शेष का शक्ति है। उसमें मानमी ‘सुख-दुःख’ का उद्गम, उसकी  
 स्थिति और उसके व्याप की अनुभूतिमय विवेचना है। कवि के हृदय-राग ने  
 विचार के साथ मिलकर मानमी को ‘विचार साहित्य’ के स्थान पर आसीन कर  
 दिया है। विश्व रूप ने कवि की अन्तःप्रतीति को भस्म किया है। उसकी कलक  
 मानमी में दृष्ट है। यह अपने चारों ओर प्रकृति का विनाश देखता है—

“पग-पग पर उल्लसित विश्व, रज-रज में स्वर्गों की उल्लो है।”

इसके विपरीत, जब यह मानमी जानि को दुःख प्रगल्भा में जलते हुए  
 देखता है तो उसका हृदय भी उठता है और कहने लगता है—

“तुमसे ऊँचे, देखो दुःखों को, नर ने अपवाध निज कर से  
 अपने आप जला भी दी है हमने चिता माघ के पर से।”

मनुष्य, मनुष्य का सदाचर करता है, अमीर, गरीब का रक्त नून कर शूलराज  
 बन रहा है, उसके शरीर में दीन प्राणियों का रक्त लाली बन कर संचरित  
 हो रहा है और यह गरीब अपने अग्रोप रक्त को श्रांतिधियों में उहाहर हत  
 भाग्य जिदगी बिता रहा है। रुचि कहती है—“पूर्य जन्म के कर्म मनुष्य को  
 भोगने पड़ते हैं।” कवि का विवेक कहता है—यह अघ्यात्महीन जीवन है,  
 आश्चर्य है। देवताद पर उसका विश्वास नहीं है—

“यह अघ्यात्मवाद मानने के जीवन की है मात्र, कहानी  
 नहीं इतर के बल पर नर करना घर जानी मनमानी।”

और पूर्य कर्म तथा पूर्य जन्म का विश्वास क्या है—

“पूर्य कर्म की पूर्य जन्म की, उल्लसन में जग को भटकाना।  
 आलस, भोग और कर्मों की दल दल फैला उसे गिराना।”

यह देखता है—

“शत्रु अकारण दुःख दे रहा लूट रहा है, मार रहा है  
श्री न्यायी प्रभु देख रहा है पर पद पद पर हार रहा है ।”

आज तक न्यायी प्रभु ने क्या किया है ?—

“कुछ न कर सका पीड़ित के प्रति, कुछ न किया है शत्रु तक उसने,  
कुछ न करेगा आगे भी वह निर्बल को देगा यों चुसने ।”

मनुष्य ही श्रमणा 'ग्रन्हा' है, 'विष्णु' है और 'महेश' है ।—स्वर्ग और  
नरक भी काल्पनिक और अनिश्चित हैं । ये 'धर्म' और 'तारे', मानव को क्या  
लाभ पहुँचाते हैं ? क्या रवि ने प्रकाशित होकर उसमें आलोक भरा है ?  
उसके अन्दर किसकी चेतना है ? कवि की जिज्ञासा है—

“ये तारे गिन सके न मेरी आहों को, अतुल्य बदल न पाया  
मैं हूँ कीन, शोखता भीतर जो मेरा जीवन बन आया ?”

कवि प्रकृति में उल्लास को चारों ओर बरसते देखकर आत्म-विभोर  
हो जाता है । फूल हैंसते हैं । सरिता आनन्द से उमगती हुई बही जा  
रही है । कोकिल मस्ती में गाती रहती है । पर, न फूल जानता है कि  
उसमें हर्ष कहाँ से खिल उठा, न सरिता जानती है—कि वह कहाँ,  
किस उमङ्ग में चली जा रही है । और कोकिल भी कहती है—

“मैं न जानती जग की रानी क्यों गाती हूँ—क्या गाती हूँ ?”

वह तो अपने 'वर्तमान' में ही मस्त है—

“मेरा जीवन वर्तमान है 'वर्तमान' ही तो वह जीवन  
अटखेलियाँ सदा करता है सौरभ के पर उड़ता यौवन ।”

वह न प्राण जानती, न मन समझती, न जीवन पहचानती और न यही  
मालूम करना चाहती है कि “तुम और हम किसके हो रहते” हैं । उसने तो  
जब से आँखें खोली हैं, दुनियाँ को 'मत्तानी' ही देखा है । कवि की कोकिल  
इतना ज़रूर समझती है कि विश्व का प्राणी बन्धन-हीन है, विश्व का सुख  
सर्वत्र लिये है—“सबके लिये चुगा और पानो है, सबके लिये शांति है और  
वसुधा का भरा सज्जना है ।” इसी से वह कुटुक उठती है—

“याओ, जाने दो श्रीरों को रहा किसी का नहीं जमाना ।”

‘मानसी’ का “कुहू”—गीत हिन्दी संसार की स्पष्टशील रचना है ।

मानवी जगत में आशा-निराशाओं का घात-प्रतिघात अविराम चलता  
रहता है—

“यहाँ डूट जान है प्याले ओछा जो मृने से पहिले

यहाँ लीन छाती अभिजापि निज प्रिय को पाने में पहिले ।”

मनुष्य अपने वनमात्र जीवन में बभी मनुष्य नहीं होता—

‘इस दुनिया ने कर जीवन को प्रिय जीवन बट कर अनाया ?’

मानसी में जीवन समस्याओं की अन्तर-धारा को कवि ने हास कर उसे छाया, उन्माद और क्रम के पथ पर अग्रसर किया है। सामयिक विचार-सहरी का स्वर उसमें स्पष्ट गूँज रहा है, प्रकृति में फैले हुए सपथों को यह मानव जीवन में ढालना चाहता है। अतः वही-वही यह ‘आवेग’ न रहकर ‘प्रसन्न प्रेय’ जल बन गया है। परन्तु इसने मानसी की राग-व्यथा कम नहीं पड़ गई है। कवि ने मानसी को अलंकारों से जकड़ने का प्रयत्न नहीं किया है। उत्प्रेक्षा और निरोधामास की सख्या अधिक है पर उनको कल्पना कर साध्य मिलकुल नहीं है। एक निरोधामास का सुन्दर उदाहरण लीजिये—

“अरे यहाँ टण्डी आहा को ज्वाला मुनियाँ भी ला फूटी ।”

जायसी के समान परोक्ष-संकेत भी मिलते हैं। यह कितनी सरस ‘समा-साक्ति’ है—

“वह अपना आँखों के मद में सींच रहा है जग पुलवारी

उसके बभी मुझराने ही हँस उठती है क्यारी क्यारी ।”

प्रस्तुत में अग्रस्तुत [ अण्णाम पत्र ] का व्यङ्ग्य होने से ‘समासाक्ति’ अलंकार सहज ही आ गया है।

मानसी में जहाँ देखाद की भर्जना है वहाँ परोक्ष शक्ति का सर्वथा विस्मरण भी नहीं है। क्योंकि वह कवि अनुभव करता है—

“चलते जाओ, बटने जाओ

सींच रहा कोई आरुपण ।”

साथ ही वह जगत को जीवन को ‘इति’ भी नहीं मानता—

‘यह पथ अभी विराम कहा है

चलते जाओ, चलते जाओ ।”

‘निर मानसी’ की अन्तर धारा क्या है? वह मानव को अपनी शक्ति का विश्वास दिलाना चाहती है और रम्य क्षेत्र में गाहस के साथ प्राकृतिक नियमों के पालन की प्रेरणा करता है। यह मनुष्य-जीवन का आमुक्त्यो में दुबकर निनवे की तरह बहा देना नहीं चाहता, उसमें मुरा, मौन्दर्य और आस्था की बरसी बसा कर भूलों की मरग उगारना चाहता है। महुजी युगानी युगाननवादी कवियों के समान यथाय भावना का मोहक दाग मुद्राकर दिन्दी मार्ग के उपनिर्मा

थना रहे हैं। उनके गीति-काव्य (विश्वामित्र) में मानव जीवन अपने प्राकृतिक भाव में प्रतिबिम्बित हुआ है और मानसी में प्रकृति ने स्वयं अपना रूप संवारा है। उसमें मानव को एक निश्चित और आशामय संदेश मिलता है। समाज को उत्कर्ष के विहासन पर आसीन कर उसमें शाश्वत-सुख की सृष्टि करना सत्साहित्य का उद्देश्य है। भट्टजी के कवि रूप को उनके मार्दककार ने दर्शाने की कोशिश की है पर नाटकों की मापा और उनकी भाव-व्यंजना उनके कवि के उत्कर्ष को आग्रह के साथ आगे रखती हैं।

---

## विद्यापति की 'पदावली'

: १४ :

विद्यापति ऊ पदा को मथिल महिलाआ ने वर्णों से आम्ने पदों में मुद्रित रखा है, उनही नेचारिया और उनके पदोंको मारर धाव भी के विमोह हो उठती है। "हमर दुखन नही छोत" में मानो प्यारी ने अपनी अखण्ड वेदना का स्वर सुना है।

रंगाल न वैष्णव मऊ च तन्य महाप्रभु 'विद्यापति' ऊ पदा में अपने स्वर को विस्मृत कर देने के। उनकी इसी मिठास ने उन्हें 'मैथिल कौकिल' के नाम से अभिहित किया है। अपने काल में ही विद्यापति के गीत पिछनहारी श्री भोपही से लेकर राजप्रासाद के करोड़ों तक गूँज उठे थे। लखिमागानी के ये कटहर बन गये थे।

विद्यापति ने पदा के उद्दे समर प्रकाश में आ चुके हैं जिनमें श्रीनरेन्द्रनाथ गुप्त का रंगला समर, श्री वृजनन्दन सहाय, भीरामबूच बेनीपुरी और हृदयन प्रेस के हिन्दी सभ्य उत्प्रेक्षणीय हैं। उनके समर दो तीन हस्तलिखित प्रतियों के आधार पर किये गये हैं। विद्यापति के एक प्रसंग के पास पन पर अपने प्रसिद्ध पदा का समर किया था। स्व० हटप्रसाद शास्त्री ने नैपाल से एक समर उपलब्ध किया था। कुछ पद मैथिली के कविलोचन की राग तरंगिणी में भी हैं। रंगला और नैपाल के समरों में भाषा-द्वार के आधिक्य से पद भ्रष्ट हो गये हैं। अतएव आकटर उमेश मिश्र के शब्दा में हमें पदा के शुद्ध रूप के लिये आज भी मिथिला की कृपा पर निर्भर रहना पड़ता है। क्योंकि यह स्थ-जीवन ने विविध प्रयोग पर के उन्हें गाती रहती है।

विद्यापति ने पद शृंगारत्मक, मक्ति विषयक और विरिध—इन तीन श्रेणियों में बाँटे जा सकते हैं। राधा कृष्ण के शृङ्गार-पदों की संख्या ४८१, विरिध राधनी की मक्ति से संरुप रखने वाले पदा की ४४, विरिध विषयों के पद ३१ और कुट तथा पदलिखा न २० पद हैं।

शृंगाररामन रचनाआ में कवि ने नायक तथा नायिका के प्रेम के सभी प्रकाश बहुत सारी से वर्णन किया है। कवि को मायव मन का अच्छा ज्ञान था। एक ही मन का भिन्न भिन्न रूप में चित्रित करना वह सब जानता है।



यह एक विचित्र सी बात है कि मुस्लिम काल में आधिभूत होने पर भी कवि के पदों में उर्दू तथा फारसी के बहुत थोड़े शब्द पाये जाते हैं। कवितायें पढ़ने से हम कवि के अतद्बन्ध का स्थायी भाव जान सकते हैं। वह केवल श्रृंगारिक था। कवि ने राधा-कृष्ण के सच्चे प्रेम को, जिसे 'भक्ति' कहते हैं, कहीं नहीं दिखाया और वह उसका उद्देश्य था भी नहीं। उन दिनों मिथिला में भक्ति की विशेष चर्चा भी नहीं थी जैसी कि चैतन्यदेव के समय बंगाल में थी। विद्यापति किसी विरक्त समाज के नहीं थे जिससे उनके हृदय में भक्ति का स्रोत उमड़ता। शतः हम उन्हें विशुद्ध श्रृंगारिक कवि ही मानते हैं। \*

वे बंगाल में ही वैष्णव कवि माने जाते हैं, मिथिला में नहीं। बंगाल के कवि चंडीदास ने विद्यापति को कविताओं को आधार मान कर अपने पदों की रचना की। जैसे विद्यापति कहते हैं—“मलय पवन बहुमंद” चंडीदास का कथन है—“मलय पवन बहुक मंद।” सच बात तो यह है कि विद्यापति की कोमल कान्त पदावली ने मिथिला ही नहीं, समस्त बंगभूमि को आसक्त कर दिया था। फिर भी चंडीदास के भक्तों का मत है कि “वर्षा का स्वर विरह का स्वर है और वसंत का स्वर मिलन का। चंडीदास के स्वर में विरह की दुस्तह तपस्या की तन्मयता की जो परिपूर्णता है मानो वह गरल के साथ अमृत का योग है, विद्यापति में यह योग नहीं है।”

विद्यापति की राधा में हम शरीर का मग्न अधिक और आत्मा का कम पाते हैं। किन्तु विरह में उन्होंने प्रेम के कम मधुर गीत नहीं गाए। कई स्थानों पर अलंकारों से जकड़ी हुई उनकी भाव-प्रतिमा धोलने लगती है, सजीव हो उठती है। वहाँ काव्य-सीर्ष्य विरह के कारण आँखों के पानी से भोगकर नृतन लावण्य धारण कर लेता है। विरह और विरह के अनंतर मिलन के वर्णन में विद्यापति वैष्णव कवि में निश्चय अग्रणी हैं।

‘उपमा कालिदासस्य’ कहा जाता है। पर इनकी उपमा में भी कम मोहकता नहीं है। उपमा के अतिरिक्त अपह्नुति, व्यतिरेक, रूपक और उत्प्रेक्षा अलंकार-प्रयोग में भी ये पंडु हैं। उत्प्रेक्षा का एक उदाहरण है—

= लोचन तूल कमल नहि मए सक,  
से लग के नहि जाने,  
से फेरि जाय लुकायल जलमधि  
पंकज निज उपमाने ।”

\*आपकी कृष्ण भक्ति संबंधिनी रचना में लौकिक शृङ्गार की ध्वनि बहुत देख (?) पड़ती है, यहाँ तक कि अश्लीलता को मात्रा कुछ प्राचुर्य के साथ आ गई है।” शुक्रदेवविहारी मिश्र [हिन्दी साहित्य और इतिहास १२४]

रामानिरोधक-“उनके इस्लाम पर मिह ममारल आदि। ‘पदों’ में हरि, कृष्ण आदि नामों के आनेमें ही यदि कोई कवि का आलस्य परोक्ष सत्ता मान ले तो बात दूसरी है। विद्यापति ने इतने स्पष्ट रूप से राधा-कृष्ण के नख शिल्प का वर्णन किया है कि उसके स्थूल आचार में कोई मन्देह नष्ट रह जाता। विद्यापति के प्रेम में अलौकिकता देखने वाले यह तक करते हैं कि राधा और कृष्ण शब्द प्रतीकत्वपूर्ण हैं, ठीक उसी तरह जिन तरह कबीर ने राम, हरि, विठ्ठल आदि। परन्तु श्रेष्ठ विद्यापति की निर्गुण उपासना के सम्बन्ध में उनकी कृतियां कुछ भी नहीं गोलती। कवि जीवन की जो मूलक हमें प्राप्त हुई है उसमें ललितमा रानों का रूप वैभवा राधा में पल पल निगूँ रहता है। उनके कृष्ण के अभिलाष में उनका ही स्वर जैसे सुगरित हो रहा है। वो मो कवि की भावना व्यापक होती है। जब यह प० रेशम प्रसाद मिश्र ने अनुवाद “मधुमयी भूमिका” में पढ़ा जाता है तब उसने आलस्य अपने अलस्य में आते हैं। उसकी अभियोजना मर की अभियोजना हो जाती है। (मिश्रजी की ‘मधुमयी भूमिका’ के सार में विद्वानों में काफी मतभेद है। क्याकि योग की यह सर्वोच्च भूमिका नहीं है। जहाँ साधक सामाजिक दुःख आदि से परे हो करल आनन्दमय हो जाता है उद ‘विशोका’ भूमिका है) यही कारण है कि लोग अभिनव दृष्टिकोण ने प्रलोभन को न रोक मरने के कारण कविता में अप्रत्याशित दाशनिक्ता को गोजने लगते हैं। प० रामचन्द्र शुक्ल ने लिखा भी है कि आनन्द दाशनिक्ता के चामे बड़े सस्ते हो गये हैं। हिन्दी समीक्षा क्षेत्र में प्रत्येक कवि की अभिव्यक्ति में दाशनिक्ता की वे सैमात्म रोज हो रही है। निर विद्यापति ही केने अकूते रहने। मर बात तो यह है कि चित्र माधुर्य भाव के रस में कवि जयदेव ने गीत निरुद्ध है उही माधुर्य मात्र उनके परवर्ती कवियों में भी कर उठा है। विद्यापति अपने पदा में जयदेव के पदलालित्य के ही कृष्णी नहीं है, उनको मात्र मुकुमारता का रस भी उनमें प्रवाहित है। जयदेव के अतिरिक्त उनपर बंगाल और सिधिला में प्रचलित साविक एव घाम मार्गी विचारा का भा प्रभाव पडा है। अतएव उनके काव्य का आलस्य लौकिक ही है जिसे कवि ने व्यापक अनुभूति के द्वारा आलौकिक दर्शा दिया है। डा० गिनयामुमार सरकार ने विद्यापति के पदों में आध्यात्मिकता देखने का उचित ही निोध किया है।

शैली और कीट्म ने जिन परम सौंदर्य की आराधना की है उसी सौंदर्य के प्रति विद्यापति में भी लनक दीम्ब पडनी है। विद्यापति ने वाचना जन्म सौंदर्य और प्रेम को पारमार्थिक सौंदर्य और प्रेम का प्रारम्भिक रूपान्तर माना

\* डाक्टर प्रियर्शन और डाक्टर आनन्दकुमार स्वामी आदि।

है और इसी विश्वव्यापी आवेग से नर-अचर सारी सृष्टि को सहानुभूति की धृक्खला में बद्ध देखा है ।”

“सस्ती कि कहव किछु नहि फूर  
सपन कि परतेस कह्य न पारिय  
किये निकट किये दूर ।”

जिस प्रकार कबीर की ‘बहुरिया’ अपने ‘पीव’ के प्रथम मिलन से घबराती है उसी तरह विद्यापति को राधा भी अपने कृष्ण से मिलने में किञ्चकती है । फिर भी विद्यापति की राधा का प्रेम इतना तीव्र है कि उसकी प्यास बुझती ही नहीं ।

‘सखि कि पूछसि अनुभव मोर  
स हो पिरित अनुराग बखानिय  
तिल तिल नूतन होय ।’

इसी भाव की अभिव्यक्ति एक संस्कृत कवि की भी है । उसने भी लोको नयनां ग्रामोति, आदि से प्रेम की व्याख्या की है । मनिराम ने भी यही बात इन शब्दों में व्यक्त की है—

“अ्यों ज्यों निहारिये नेरे ब्रह्मे नैननि  
त्यो त्यों खरी निकरे सुनिकाई ।”

यह सौंदर्य ही ऐसा है कि—

“जंनम अवधि हम सस निहारल  
नयन न तिरिपित मेल  
लाख लाख जुय हिय हिय राखलि  
तैयउ हिय जुड़ल न गेल”

विद्यापति ने “प्रेम की पराकाष्ठा आधार और आधेय के अनन्य रूप में व्यक्त की है”—

“अनुखन माधव माधन मुमिरियन  
सुन्दरि भेलि मघाई  
ओ निज भाव सु भावहि बिसरल  
अपने गुण लुब्धार्द”

विद्यापति ने राधा के रूप-वर्णन में जिस वयः-तन्त्रि की अवस्था का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण किया है वह हिन्दी में अपूर्व है । यद्यपि उनकी राधा में रसयश्रंगार है—तुलसी की गीता जैसी सात्विकता नहीं है— फिर भी प्रकृति जितने अनुपात के साथ अपने बाह्य और आभ्यान्तर सौन्दर्य के साथ राधा में मुद्रका रही है वह अपने में पूर्ण है ।

विद्यापति ने मित्रा-भृंगार में अधिक रस अनुभा किया है। उनके गिरह भृंगार में अधिक तन्मयता नहीं है। यह एक आश्चर्य में डालनेवाला बात प्रतीत होता है। यद्यपि भृंगार विप्रलम्भ के योग से ही रस राता है (यह आचार्य की सामान्य मान्यता है) तो भी विद्यापति का भृंगार रस बनने के लिये विप्रलम्भ की अपेक्षा महा रसता।

विद्यापति की भाषा सख्त मैथिल है। परन्तु उनमें प्राकृत अग्नश म चतुरो आदि सभी भाषाओं की छाया दृग्गोचर होती है। इस कवि का देशभाषा प्रिय थी। वे कहते हैं "देसिल यना सब जग मिट्ठा" (देश भाषा सबको मोठी लगता है।) विद्यापति की भाषा उगला के इतने सन्निकट है कि बहुत समय तक उगला न मानलिये विद्यापति को अपना ही कवि मानने रहे। परन्तु जब भाषा शास्त्र का गहन अध्ययन प्रारंभ हुआ तो विद्यापति की मैथिल भाषा हिन्दी की ही एक विभाषा समझी गई और विद्यापति की गणना हिन्दी न आदि कृष्ण-कविता में की जाने लगी। गिरमन आदि वास्तव्य भारविदा ने विद्यापति के काव्य शोधन और भव्य माधुर्य को नूरि भूरि प्रशंसा की है।

विद्यापति कृष्ण-काव्य-परम्परा के प्रथम हिन्दी कवि कहे जा सकते हैं। कृष्ण-काव्य-परम्परा का रूप जयदेव ने स्थिर किया है, जिसमें कृष्ण की लीला और उनके उत्सव या उत्सवमय गहन होता है। जिस प्रकार उत्सव की लहरें उठा करती हैं उसी प्रकार कृष्ण काव्य की लहरियाँ गीतियों के रूप में निर्मित हुई हैं। जयदेव का अनुकरण पूर्व में नन्ददास और विद्यापति ने किया और पश्चिम में गूढ़ तथा नन्ददास ने। यद्यपि गूढ़ को हिन्दी का प्रथम गीति कवि कुछ लोग कहते हैं और उन्हें पद शैली का प्रथम प्राचार्य भी, परन्तु यह दृष्टि-कोण उस समय तक मान्य था जब तक मैथिल को हिन्दी की विभाषा न माना गया था। मैथिल भाषा हिन्दी की भीमा के अन्तर्गत है। अतः हिन्दी के प्रथम गीति काव्य का स्रेष्ठ विद्यापति के निरूपण बाधा न आये और उन्हें ही कृष्ण परम्परा का प्रथम हिन्दी कवि उद्घोषित करना चाहिये।

## “यशोधरा” और गुप्तजी

: २९ :

हिन्दी के श्रेष्ठ कवि बाबू मैथिली शरण गुप्त के कालों में ‘साकेत’ और ‘यशोधरा’ अधिक प्रसिद्ध हैं। ‘साकेत’ उर्मिला के व्यथा-सागर से आझावित है। यशोधरा में सिद्धार्थ-पत्नी का वह विरहोच्छ्वास है जिससे मुक्त हो कर कवि कह उठा है।

“अबला जीवन हाथ तुम्हारी यही कहानी।

आँख में है दूध और आँखों में पानी ॥”

भारतीय नारी-जीवन के त्याग और सहिष्णुत्व की इतनी करुण व्यंजना कहीं नहीं दीख पड़ती। यशोधरा, निस्संदेह भारतीय नारीत्व का प्रतीक है।

उर्मिला और यशोधरा दोनों उपेक्षित और विरहिणी हैं परंतु उर्मिला का विरह जहाँ उद्दाम, चंचल और बेसंभल बन कर वासना की सृष्टि करता हुआ दीखता है वहीं यशोधरा को आँखों में कभी एक लण को भी मंदिर-भाव झँगाड़ाइयाँ नहीं भरने पाये हैं। इसका एक कारण है। यशोधरा में उर्मिला के समान केवल जीवन ही नहीं मुसकुराता मातृत्व भी क्लृप्तकारियाँ भरता है। अतः वह अपने पुत्र-राहुल के ‘मुख’ में सिद्धार्थ का प्रतिबिम्ब देख कर मनोविचारों को प्रायः संयत रखने में समर्थ हो सकी है। मातृत्व; स्नेह का विकास है, वासना की विमल प्रेम में परिणति है। इसके विपरीत, बेचारी उर्मिला की वेदना ही उसकी सगिनी रही है। इसी से वह रह रह अपने मादक दिपसा को विधूर कर जलती और जलज्वली सी रही है। उर्मिला में रामायण-काल की वधू भावना की अभिव्यक्ति का कुछ मयीक्षक निराश हो जाते हैं। मंथनी लक्ष्मण की अमंथत उर्मिला में विरोध, प्रसन्न होते ही दिलाई दे पर गुप्त जी की इरिने उसे केवल नारी गाना है जिसे जीवन के प्रथम प्रभात में विषाग अनुभव करना पड़ा है। तब वह चंचल और विरल कैसे न रहती?

यशोधरा में यशामि आँखों का पानी प्रारंभ से अंत तक छलकता रहता है, फिर भी वह करुण स्मृति का काल्य नहीं है। सिद्धार्थ के महाभिनिःक्रमण के पश्चात्, यशोधरा की वेदना निःशेष भ्रूंगार जन्य है। यदि ‘सिद्धार्थ’ बन से लौट सकते और उनका यशोधरा से पुनर्मिलन संभव न हो जाता तो यही निःशेष भ्रूंगार करुण रस बन जाता। क्या यशोधरा प्रबंध काल्य है?

प्रथम राज्य में पूर्ण जीवन की स्थापना शीघ्र एक सृष्टि रहती है। अतएव उसका वस्तुभार अत्यन्त प्रसादित होती है। प्राचीन काव्य परिपटी के अनुसार उसका नायक भाग्यदाता या उच्चैर्भूत सम्भूत अथवा दैविक शक्ति समग्र व्यक्ति होता है। कम से कम बारह सुगो में उसकी रचना समाप्त होती है और उद्भव समाप्त में ही चरलता है। यथाधरा में प्रथम काव्य के केवल एक उपकरण या कर्मन हुआ है। और यह यह कि उसकी नायिका (यह नायिका प्रसन्न रहने दे) और नायक राजकुलसम्भूत हैं। यदि काव्य का प्रधान धर्म काव्य रचना के प्रतिफल भी होता परंतु काव्य में जीवन व्यापक रूप में आदिन्दन धनु धारा में रहता तो उसे प्रथम काव्य कहने में हमें कांठ आता है। उदा के पल्लव परिवर्तन में हम यथाधरा की व्याकुल मनोरथा का चित्रण देख सकते हैं। पर उसमें कथा-गुणन नहीं है। अतः उसके नामाङ्कन में हम यह कह सकते हैं कि यथाधरा प्रथम रहित होने हुए भी काव्यरहित नहीं है। इसमें आर्य गेय मुक्त और नाटकीय छटा पारस्परिक रूप में उठ गी। नाटकायन का माथा इसमें आर्यरुता से अधिक है, इसने लिये करि न गय मर्दि एक छोटा सा श्रोक जोड़ दिया है। संस्कृत में ऐसे गय पद्य मिश्रित काव्य का "चम्पू" से अभिहित किया जाता है।

कह स्थलों पर करि ने हृदयरसिणा माव-अप्यजना का है। विद्वार्थ क चले जानें पर यमोपग जग्ने दुरा काँ आमुद्यो में पीरर किने उल्लान से कहती है—

“जायें, मिर्दि के पाँवें सुन से”  
 दुर्लभा न हा, इस जन के दुग में।  
 ‘उपलभम मैं हूँ किम मुग से’  
 आन अधिर मे मानो”

जो अधिक “माता” है उसका अन्वय आवाचार भा भाते लगता है। और तब उपलभम के लिये गु जाहग ॥ कहा रह जाती है। ‘मिर्दि हनु रानी गये यह गौरव की गल’ है परंतु वे “चोली चोरी गण” यही यथाधरा के लिये ‘थजा व्यापार’ से गया। उसके हृदय में यही एक हरिण रह रह हूँ उठती है —

‘मिलता न हा इतना भी योग  
 मैं हूँ लेनी तुम रियोग।

क्याकि—

“स्वयं मुमज्जित करने रग मे  
 प्रियमम तो प्राणा के पक्ष मे

हमी भेज देती हैं रख में  
ज्ञान-धर्म के नाते।”

यशोधरा फिर सँभलती है, वह अपने पति पर ‘चोरी चोरी’ जाने का दोष भी नहीं मँढ़ना चाहती; वह कहती है—

‘जाओ, नाथ अमृत लाओ तुम,  
मुक्त में मेरा पानी।  
चेरी ही मैं बहुत तुम्हारी,  
मुक्ति तुम्हारी रानी।

प्रिय ! तुम तपो सँ मैं भरसक देखूँ वस हे दानी !  
कहाँ तुम्हारी गुण-गाथा में मेरी कवण कहानी ?”

‘तुम तपो और तुम्हारी तपन को तुम नहीं, मुझे सहने दो’, इसमें भारतीय नारी के हृदय की कितनी अनुरक्तिमयी अभिव्यक्ति है। यशोधरा के कवि ने केशव के समान अलंकारों का पांडित्य प्रदर्शन करने के लिये ही काव्य की सृष्टि नहीं की। यही कारण है कि जहाँ ‘केशव’ के अलंकार स्वव्यंजना में बाधक बने हैं वहाँ मैथिली शरण के अलंकार उसमें साधक हुए हैं। राहुल के फूल-से मुखड़े में धवलें दंतुलियाँ” कैसी लगती हैं—

“पानी भर आया फूलों के मुँह में आज सबेरे”  
हाँ, गोपा का दूध जमा है राहुल मुख में तेरे।

दूध के जम जाने से ही नन्हें दाँतों के बनने की कितनी मौलिक कल्पना है ! इसी तरह—

“जल में शतदल तुल्य सरसते  
तुम घर रहो हम न तरसते,  
देखो, दो दो, मेघ बरसने,  
मैं प्यासी की प्यासी।”

दो आँखों की मेघों के दिनरात बरसते रहने पर भी यशोधरा के प्राणों की प्यास नहीं बुझती। यह वह प्यास है जो दो क्या कदं मेघों की अजस्र बर्षा से भी शांत नहीं हो सकती। उक्त पंक्तियों में ‘उपमा’ ‘रूपक’ और ‘विशेषोक्ति’ अलंकार कितनी स्वाभाविकता से रस-सिन्धुन कर रहे हैं। विशेषोक्ति का दूसरा उदाहरण लीजिये—

“उनके तप के अग्निकुण्ड से घर घर में हैं जागे  
मेरे कण ! हाय ! फिर भी तुम नहीं कहीं से भागे ?”

इसमें यशोधरा की अनुराग शिथिलावस्था का कितना मार्मिक संकेत है। विरोधाभास का प्रयोग भी कहीं कहीं अच्छा बन पड़ा है—

“अयोग मात्र भारी त्रियोग”

“भरने की जग जता है ।”

एक स्थल पर त्रि की चर चलना का चित्रकार वहीं दिखलाई देता है जो शुद्धावन विद्यार्थ के गमन पर विह्वल होकर बह रहे हैं—

“सौभाग्य मेने पुनः—मा तान

निरल गया बह बाण समान ।”

धनुष का प्रयत्न का जर तानने है तब वह छाती में लगती है । इसी तरह अपने पुन की प्रयत्न के समान छाती से लगाया परन्तु प्रयत्न की छाती से लगाने के बाद बिना भरने काण छूट जाता है उसी तरह वह भी छाती से लगकर छूट गया । कदा कदा पक्षिणी मुंदर उक्ति उन गई हैं—

“शोभन ही रहता है शोभन, रत्न लें काह वैश ।”

“गाना दुलभ नहीं पडिन है, रत्न पाने का हो प्रयत्न ।”

यशोधरा में सगदा का प्रथमता है । यशोधरा और राहुल (मा बेटे) के कथाप्रकरण में कई स्थला पर ऐसा प्रतीत होने लगता है मानो यशोधरा और कवि में ही रहा है । राहुल का वेवारा गैरगौरव का गान्यम मान है । वह विद्यार्थ के घर छोड़ने में लेकर उनके घर लौटने के समय तक “यशोधरा” ही बना रहता है । फिर भी यह कितनी सहृदयता से अरुनो माँ की अरुधा का चित्रण करता है ।

“जल ने जीत है मा, पीन,

नयन तेरे मीन से है, सजल भी क्यों दान ?

पिनी—तो मधुर मुदुल सिन्धु क्यों है छान

मम भरा है सिन्धु तन क्यों हा रहा रम—दान ?

अम्मा नेरा स्नय पीकर हा गया मैं पीन,

दुग्ध तन मुक्त में, पिता में मुग्ध मन है लीन ।”

ऊपर की पंक्ति में दान्यत्व सूच है पर क्या उनका राहुल के मुँह में पिछला गान्याभिर और साथ ही उचित भी है ?

एक स्थल पर जब राहुल पूछता है—

“अम्मा ! फिर नू क्या बचा रह रह रोती है ।”

तो उसकी मा यशोधरा उत्तर देती है—

“बच रे, अम्मा की ला पाटा मुझे होनी है ।”

प्रेमना की सहृदयता प्रवर का पात्र रहना उचित है परन्तु यहाँ माँ के का प्रवर पोद्दा का अनुभव (१) के लिए अम्मा प्रेमना का उदाहरण है ।



कर रही है ! चातक की पुकार सुनकर राहुल जब यशोधरा से पूछता है “अग्न यह पंखी कौन चोलता है ? गीठा बढ़ा, जिसके प्रवाह में नूँ डूबती है बहती ? माँ, क्या कहता है यह ?” तब यशोधरा बहुत चतुराई भरा उत्तर देकर पंखे को समझा देती है ।

“पी पी: किन्तु दूध की तुम्हे क्या सुंघे रहती?”

यशोधरा कहती है कि चातक ‘पी पी’ बोलकर तुम्हें पीने को कह रहा है पर तुम्हे तो दूध पीने की चिन्ता ही नहीं रहती । और भी कुछ स्थलों पर माँ बेटे के संवादों में स्वाभाविकता दृष्टिगोचर होती है । सब मिलाकर यशोधरा के कथोपकथन मार्मिक हैं ।

यद्यपि काव्य में पात्रों का चरित्रचित्रण अनिवार्य अंग नहीं है तो भी यशोधरा में उनका चित्रण अच्छा हुआ है । गोपा (यशोधरा का दूसरा नाम) का चरित्र जिसकी चर्चा हम प्रारंभ में ही कर रहे हैं, बहुत उच्च है । उसमें नारी का सौंदर्य-शील उचित वर्ण के साथ चमक कर बढ़ा आकर्षक बन गया है । यद्यपि वह पति को पहचान कर अपने आपको भूल गई है, फिर भी उसके आने पर वह उससे मिलने नहीं जाती क्योंकि वह अपने को ‘तुच्छ’ नहीं समझती । महाप्रजापती (सिद्धार्थ की विमाता) जो बहुत भोली और सर्वथा धर्मभ्रष्ट है, जब उसे यह कहकर समझाती है कि ‘हम अथवा जनों के लिये इतना तेज, इतनादर्प,’ उचित नहीं है, तो वह साभिमान उत्तर देती है—

“हाय अम्भ ! आप छोड़कर वे गये

उनका मन होगा तब आप आर्ये अथवा

मुझकी बुला के, चरणों में स्थान देंगे । ”

क्योंकि उसे अपने पति की सहृदयता पर विश्वास था—

“अपना कर सम्पूर्ण सृष्टि को मुझे न अपनाओगे ?”

गोपा के मान के आगे सिद्धार्थ को, जो बुद्ध भगवान हो गये थे, झुकना पड़ा—

“मानिनि ! मान तनो, लो, रही तुम्हारी वान

दानिनि ! आया स्वयं द्वार पर यह वह तत्र भवान । ”

गोपा अपने पुत्र के सुख में अपने पति के रूप को देखकर विरह की दारुण व्यथा हँसते-सेहते सह लेती है । जब ‘बुद्ध’ लौटते हैं और ‘भिक्कां देहि’ कहते हैं, तो अपने प्राणों से प्रिय पुत्र को वह अर्पण कर आत्मविभोर हो उठती है । इतना त्याग मय जीवन है उसका ! तभी तो उसके असुर शुद्धोधन कहते हैं—

“गोपा बिना गौतम भी ग्राह्य नहीं मुझ को । ”

यशोधरा के शेष पात्रों के चरित्रांकन की ओर हमें विशेष दृष्टिगत की

आवश्यकता नहीं होती। क्या कि यशोधरा प्रसंग या महाकाल्य नहीं है जिसमें कवि को पात्रों के चरित्र-चित्रण की ओर भी थोड़ा लक्ष्य रखना पड़ता—है। इसमें यशोधरा ही सब कुछ है, उसकी अन्तव्यया को प्रकट कर ही कवि स्तुतकृत्य हुए हैं। हम ने उनकी यशोधरा को प्रारंभ में ही आँखों में भीगते देखा है और अन्त में भी अपने 'प्रिय' को पाकर उसकी बरनिशा में आँखें उलझने नहीं रह पाये पर इस बार वे पानी बनकर नहीं, 'मोती' बनकर नीचे प्रिय चरणों में गिरे, जिन्हें पाकर 'मुँह' ने हृदय में वैभर भर गया—उनका तप मार्थक हो गया।

---

## ‘सुमद्रा कुमारी’-कवियित्री के रूप में : १६ :

सुमद्रा जी हिन्दी की प्रथम महिला कवि हैं जिसकी काव्य-साधना राष्ट्रीयता को लेकर पुरस्तर हुई है। देश के स्वाधीनता-संग्राम के तूफानी दिनों में सुमद्रा जी के काव्य में भारत की आत्मा चोलती थी; उनकी बाणी तोमरी होते हुए भी उसका स्वर मधुर था। स्वर मधुर से मेरा तात्पर्य काव्य की कोमल व्यञ्जना से है। उन्हें अपने समकालीन कवियों में शीघ्र ख्याति मिलने का यही कारण था। एक बात और है जो उनके काव्य की प्रसिद्धि में सहायक हुई। वह है उनकी सीधी सरल भाषा और उनका अभिधामूलक कथन। सुमाफिरा कर कहना वे नहीं जानतीं। आनन्दवर्धन भले ही उस कथन के मध्यम कोटिका काव्य कहें पर भारत की साधारण हिन्दी जनता के मन में उनके द्वारा आनन्द-वर्धन अवश्य हुआ है।

सन १९२१-२२ के काल में उनकी कीर्ति ने अपना प्रभात और मध्याह्न दोनों देखा। उसके बाद वे ग्रहस्थी में व्यस्त होने के कारण लगातार काव्य रचना नहीं कर सकीं। यह नहीं कि उसकी कभी हिलोर न उठी हो पर उसमें आवृत्तियाँ न होने से हमें वे अधिक स्थायी कृतियाँ न दे सकीं। कभी-कभी बालकों की रुचि को धुष्ट करने के लिए उन्होंने ‘सभा के खेल’ जैसी ‘बाल-रचनायें’ भी कीं। हाँ तो सुमद्राजी काव्य-शक्तियों की दृष्टि में बहुत ऊँचे दर्जे की कवियित्री नहीं है। पर उनका स्त्रीत्व-उनका क्षणायीत्व उनकी रचनाओं में इतना अधिक प्रतिबिम्बित हुआ है कि वह उन्हें चिरकाल तक विस्मृत नहीं होने देगा। यहां उनके प्रथम और प्रसिद्ध काव्य-संग्रह ‘मुकुल’ का परिचय दिया जाता है।

यह उनकी ११२ पंखरी हुई कविताओं का सुन्दर संग्रह है। हिन्दी-जगत् में इन कविताओं का एक गौरव-पूर्ण स्थान है। इनमें हृदय की अनुभूति-स्रोतस्त्रिनी बड़ी भादकता-मय वेदना को लेकर भावों के चढ़ाव-उतार के साथ रही है। कवियित्री के दिल ने जिस दर्द या खुशी को छुआ, उसे उन्होंने कागज़ पर बड़े सीधे-सादे ढंग से रख दिया। भाषा के शृंगार के लिये उनकी ‘अनुभूति-सखी’ नहीं ठहरी। ‘चलते समय’—जब प्रेम—देवता ने उनसे विदाई की याचना की तो उन्होंने कितनी सरलता से कहा :—

“तुम मुझे पुझे हो, ‘जाऊँ’ मैं क्या अंतर दू तुम्हों को ।

‘जा’ कहते रक्ती है ज्ञान

विष मुँह से तुमसे कहूँ, ‘वहो’ ॥

अपनी प्रेक्षणी बढोरता (१) का स्मरण भी उन्हें सुम गया—

“म सदा रुठती ही आई । प्रिय ! तुम्हें न मैंने पहचाना

यह मान पाण का चुमना है, अब देख तुम्हारा यह जपा ॥”

कविश्री ने काव्य की विशेषता उनके भाषा की स्पष्ट अनुभूति है ।

“मुझे बता दो मालिनियारे । कति रीति यह ग्यारी !

क्या कर था उस गा मोहन पर, अविचल भक्ति तुम्हारी ॥”

प्रायः यह देखा जाता है कि कवि जिन भाषाओं को हृदय में अनुभव करता है, उन्हें वह शब्दों का सही प्रकट करने में बहुत कम सफल होता है । यह हम निस्सन्देह कह सकते हैं, मुमताजी अपने भाषा का बहुत सफलता के साथ व्यक्त करती हैं ! ऐसा प्रतीत होता है, माना भाषा ही शब्दों का सही प्रकट कर हमसे बातें कर रही है और हमारे हृदय में अपनी प्रतिभा का अंकित कर रहे हैं । हम आपका कवितायाँ की प्रशंसायाँ दो भाषा में विभाजित कर सकते हैं— पहिला श्रेणी में उनकी ने कवितायाँ आती हैं, जो मुख्यतः ‘प्रेम’ से मीठी हुई हैं और दूसरी श्रेणी उनकी है, जिनमें राष्ट्रीय रंग भर रहा है । हिन्दी में ऐसे बहुत कम कवि हैं, जिनकी राष्ट्रीय कवितायाँ वास्तव में ‘कवित्व’ कहलाने का दावा रख सकती हैं— केवल प्रापेगेयडा (प्रचार) की दृष्टि से जा रचना लिखी जाती है, वह गद्यमय पद्य ही है । आपने प्रचार के लिये भाषा कभी कुछ लिखा, वह भी जाता की ज्ञान पर आये बिना नहीं रहा । आपकी ‘फाँसी की रानी’ में यद्यपि ‘काव्य’ का चिह्नित स्वरूप नही दाल पड़ता फिर भी ‘बुर लड़ी मरानी यह तो फाँसी वाली गाना थी’ थोड़े समय के लिये मनसनी का संचार कर ही देती है । कविश्री की यह रचना ‘फूँटा ऊँचा रहे हमारा’ नामक राष्ट्रीय-मान के समान देश भर में— प्रायः सभी भाषा माध्यमों में गूर प्रचलित है ! आपकी राष्ट्रीय कवितायाँ में ‘जलिया वाला बाग में मृत’, ‘मानु मंदिर में’, ‘मठ जाओ’ आदि रचनायाँ उच्च कोटि की हैं । वास्तव्य भाव प्रदर्शित करने वाली रचना ‘गलिका का परिचय’ भाषा की सही मूर्ति खड़ी कर देती है—

“यह मेरी गद्दी की शोभा, सुख-मुहाग की है लाली ।

शाही शान भिखारि की है मनोमामना—मतवाली ॥”

वास्तव्य के अतिरेक का इससे सुन्दर रूप और क्या हो सकता है—

“ मेरा मन्दिर, मेरी सरिङ्गद, काया-काशी यह मेरी ।

पूजा-पाठ, ध्यान-जप-तप है, घट-घट-वासी यह मेरी । ”

परिचय पूछ रहे हो मुझ से, कैसे परिचय दूँ इसका ?

वही ज्ञान सकता है इसको, माता का दिल है जिसका । ”

यन्त्री के रोने पर मा की बलि-हार भी सुन्दर हैः—

“ सच कहती हूँ, इस रोने की, छवि को जप निहारोगे ।

बड़ी-बड़ी श्रौष्ठ की दून्दो-पर मुस्ताबलि बारीगे । ”

‘ येरा यन्त्रपन ’ में यौवन-उन्धवास का चित्र कितना मधुर है —

लाज-भरी आँखें थीं मेरी, मन में उमंग रेंगीली थी ।

तान सौली थी कानों में, चंचल, छेल-छपीली थी !

दिल में एक जुभन सी थी, यह दुनियाँ सब अलबेली थी !

मन में एक पहेली थी, मैं सब के बीच अकेली थी ! ”

साक्षात् में, मानवी जीवन में जो कुछ “ सत्यं, शिवं और सुन्दरम् ” है, वह सुभद्राजी की कविताओं में हमें दीख जाता है । कविपित्री के इस संग्रह पर (५००) का सेकसरिया पुरस्कार-मिल चुका है ! हिन्दी-जगत् ने ‘ मुकुल ’ का काफ़ी स्वागत किया है ।

# ‘आनंद वर्धन’ और कावेता की श्रेणियाँ

: १७ :

कविता के सम्बन्ध में भिन्न भिन्न मत पुरस्तर दिये जा चुके हैं। वह क्या है, किन तथ्या के समावेश से उसका रूप निर्मित होता है, उसमें कितने प्रकार होता है और उसका क्या मूल्य होता है ? आदि प्रश्न नित्य उठते रहते हैं और उनका उत्तर भी दिया जाता है। हम इन्हीं प्रश्नों पर विचार करना चाहते हैं।

## व्याख्या

कविता हृदय में न समा सकने वाले उस अनुभूतिवेग का नाम है जो कल्पना के सहारे कोई रूप विधान कर हमें आनंद-विभोर बनाता है। पार्श्वार्थ समीक्षकों में हजलेट ने उसे “भावना और कल्पना की भाषा” कहा है। मैथ्यू-आर्नल्ड ने “जीवन की आलोचना”, कार्लोइल ने, “सगीतारमक विचार” कोर्टहोप ने “कल्पनात्मक विचारों और भावनाओं की उदीकृत आनन्द अभिव्यक्ति” पो ने “सीदय की लयमय मूर्ति”, शेली ने “कल्पना की अभिव्यक्ति” और यर्जमयर्थ ने “सभी प्रकार के ज्ञान की सुन्दरआत्मा और उच्छ्वास” कहा है।

पार्श्वार्थ आलोचक। ने कविता में कल्पना, भावावेग, बुद्धित्व और शैली नामक चार तत्त्वों की स्थिति मानी है।

हमारे देश के विचारकों में मम्मट ने काव्य प्रकाश में “तद्दोषा शब्दार्था सगुणायामनलहनी पुन क्वापि शब्दा और अर्थों के दोष रहित और गुण सहित और अलङ्कार रहने या न भी रहने वाली कृति को मम्मट ने काव्य कहा है। उन्होंने कविता में अलङ्कारों का होना आवश्यक नहीं माना है। मम्मट वस्तुतः ध्वनि और रसवादी हो हैं।

विश्वनाथ ने अपने साहित्यदर्पण में मम्मट की “काव्य व्याख्या” की आलोचना करने हुए कहा है कि मम्मट ने कविता में जो दोष का न रहना आवश्यक माना है वह उचित नहीं है क्योंकि अष्ट काव्य में पद-दोष और अर्थदोष में से कोई न कोई दोष निकाला जा सकता है। तो क्या इसीलिए

अन्व दृष्टि से श्रेष्ठ कृति काव्य नहीं कहलायेगी ? विश्वनाथ ने मम्मट की परिभाषा में अलंकारों के उल्लेख पर भी आपत्ति प्रकट की है क्योंकि जब बिना अलंकारों के भी काव्य हो सकता है तो व्याख्या में उसका कथन अप्रस्तुत है । अतएव साहित्य दर्पण में विश्वनाथ ने 'वाक्यं रसात्मकं काव्यम्' (रसमय वाक्य को काव्य) माना है । काव्य में 'रस' की अनिवार्यता की व्याख्या हमारे साहित्य शास्त्रों में बहुत पुरानी है । भरत के नाट्य शास्त्र तथा ध्वन्यालोक में भी काव्य में इसकी स्थिति मानी गई है । साहित्य दर्पणकार के 'वाक्यं रसात्मकम्' में मम्मट का समर्थन है; मगड़ा परिभाषा का ही है । पर रस गंगाधरकार जगन्नाथ पंडित ने यह आपत्ति उठाई कि वस्तु और अलंकार प्रधान रचना में भी यदि खींच तानकर रस का सम्बन्ध जोड़ दिया जाय तो कौन वाक्य रसमय नहीं बन जायगा ? "अतएव विश्वनाथ की परिभाषा अव्याप्तिदोष से पूर्ण है," इसलिये जगन्नाथ पंडित ने अपने रस गंगाधर में "रमणीयार्थ प्रतिपादक शब्द काव्यम्," रमणीयार्थ प्रतिपादक शब्द को काव्य कहा है । पर रमणीय शब्द में रस या आनंदातिरेक का भाव निहित होने से वे विश्वनाथ की परिभाषा से बहुत दूर नहीं हैं ।

हिन्दी के आधुनिक आचार्यों में पंडित रामचन्द्र शुक्ल ने कविता पर बहुत विवेचन किया है । उन्होंने उसकी व्याख्या करते हुए लिखा है कि "जिस प्रकार आत्मा की मुक्तावस्था ज्ञान दशा कहलाती है उसी प्रकार हृदय की मुक्तावस्था रस-दशा कहलाती है । हृदय की इसी मुक्ति की साधना के लिये मनुष्य की वाणी जो शब्द विधान करती आई है, उसे कविता कहते हैं ।"

कविता की अनेक परिभाषाएँ पढ़ लेने पर भी हम उसको पूर्ण रूप से व्यक्त नहीं कर पाते । कविता युग युग की ऐसी वस्तु है जिसके सम्बन्ध में विद्यापति का यह कथन सार्थक होता है— "जनम अवधि हम रूप निहारल नयन न निरपित भैल" और वह रूप कैसा है कहा नहीं जा सकता । हम इतना ही कह सकते हैं कि उसमें सौंदर्य होता है, पदका, अर्थका, अभिव्यक्ति का जो हमें आनंदित करता है ।

### काव्य के स्तर का विभाजन

आनन्द-संचार की दृष्टि से प्रथम बार आनन्दवर्धन ने काव्य-विभाजन की स्पष्ट रूप-रेखा प्रस्तुत की । ध्वन्यालोक में आपने यह सिद्ध किया कि "काव्यस्य आत्मा ध्वनि" (काव्य की आत्मा ध्वनि है) शब्द और अर्थ के अलंकृत रूप में ही काव्य मानने वालों ने ध्वनिवादियों का परिहास किया है; परन्तु हम काव्य को न तो रीति-मान मानते हैं न गुण (माधुर्य, ओज और

प्रसाद) मात्र और न अलंकार मात्र। इनके अतिरिक्त काव्य में एक गुण अपेक्षित है। वह है ध्वनि जो वस्तु, अलंकार और रसरूप में हमें आनन्द प्रियकर बनाती है। ध्वनिभार का यह कथन हमें उचित प्रतीत होता है कि ध्वनि एक पक्ष है जो महान्रिया की वाणी में शब्द, अर्थ और रचना वैचित्र्य के कारण पृथक् ही प्रतीयमान होता है। ध्वनि वादियों ने ध्वनि के तीन प्रकार निर्धारित किये हैं—(१) वस्तु ध्वनि (२) अलंकार-ध्वनि और (३) रस-ध्वनि। वस्तु ध्वनि में मात्र ध्वनित होता है, अलंकार-ध्वनि में अलंकार और रस-ध्वनि में रस। वस्तु और अलंकार जब ध्वनित होते हैं तो उनमें अनापारण सौंदर्य आ जाता है। रस-ध्वनि के काव्य में भी हमें वस्तु और अलंकार ध्वनि के दर्शन हो सकते हैं। वास्तव में रसध्वनि ही काव्य का सचरित्र है और काव्य में रस की स्थिति में ही ध्वनि से समर होता है, दूसरे शब्दों में रसध्वनित ही होता है। अतएव आनन्दवर्धन ने उनी काव्य को उत्तम काव्य माना है जिसमें ध्वनि की प्रधानता है। उन्होंने ऐसे काव्य को जहाँ ध्वनि (ध्वन्यार्थ) वाच्यार्थ से दूर जाती है, मध्यम काव्य माना है और उसको "गुणभूत ध्वन्य" से अभिहित किया है। पर पालाक में इसका एक उदाहरण है।—

“लावण्य सिन्धुरपरव हि त्र्यम्बक यत्रोत्तलानि शशिनासह

उन्मज्जतिद्विरद बुग्मताही च यत्रयत्रावरे कदलिकाण्ड मृणालदण्ड॥”

(यहाँ यह रमणी क्रीन है जो सौंदर्य का नव समुद्र है जहाँ चन्द्रमा के साथ नीली कमलिनी तिलकती है, जहाँ मत्त हाथी के दो बुग्म बंसे की शाखा के साथ कोमल लतासहित स्नान करते हैं।)

उनके उदाहरण में त्रि ने नीली कमलिनी से आला, चन्द्र से मुल, मत्त हाथी के बुग्म से स्तन, कदली के जवा और लता के बाहु का वर्णन किया है। शब्दों में स्त्री के अंगों का सीधा भाव प्रकट नहीं होता इसलिये व्यक्तता का आशय लेना पड़ता है परन्तु का लक्ष्य स्त्री का सौंदर्य वर्णन मात्र है क्योंकि यह स्पष्ट रहता है “यह रमणी क्रीन है” इसलिये यहाँ ध्वन्याय गौण हो गया है। अतः यह गुणभूत ध्वन्य काव्य है।

गुणभूत ध्वन्य में वाच्यार्थ का सर्वथा लोप अतिरिक्त नहीं है। समस्तोक्ति अलंकार में प्रायः गुणभूत ध्वन्य रहता है। क्योंकि उत्तम वाच्यार्थ और ध्वन्यार्थ दोनों अभीष्ट रहता है। वाच्यार्थ में जब अलंकार का सौंदर्य ध्वनि को दबा देता है, तब यह मध्यम काव्य का उदाहरण बन जाता है— “कुमिदिनि प्रमुदित भरे सौम्य कलाधर बाये” इसमें चन्द्रमा को देखकर कुमदिनी का तिलना



भाव भी है और साथ ही नायक को देखकर नायिका के प्रसन्न होनेका भाव भी अभिष्ट है ।

मम्मट ने काव्य-प्रकाश में गुणीभूत व्यंग्य के आठ भेद बतलाये हैं—

“अगूढमपरस्याङ्ग वाच्य सिद्धयङ्गमस्फुटम् ।

संदिग्ध तुल्य प्राधान्ये काव्यचित्तम सुन्दरम् ॥”

अगूढ, स्पष्ट, अपराङ्ग, ( पराये का अङ्ग ) वाच्य सिद्धयङ्ग ( जिसके आधीन वाच्य अर्थ की सिद्धि हो ) संदिग्ध प्रधान ( जहाँ यह संदेह हो कि वाच्यार्थ प्रधान है या व्यंग्यार्थ ) तुल्य प्राधान्य ( जहाँ वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ दोनों समान जान पड़ें । ), काकुध्वनि से आच्छिप्त ( स्वराघात से शीघ्र प्रकट ) और असुन्दर ( जहाँ बिना वाच्यार्थ के चमत्कार संभव न हो । )

हिन्दी कविता से हम इन भेदों के उदाहरण प्रस्तुत करने का प्रयत्न करते हैं—

अगूढ— तब बेलों की बाँहें मरोड़—

उनका फूला जी तोड़—तोड़

तुम पर बारूँ तब मेरे जी से—

तेरे जी का जुड़े जोड़ ।

मेरे कोयल ! किस कीमत पर

यह कर्कशता किससे होगी ? ( हिम किरीटिनी )

“दूसरों पर निर्दय व्यवहार कर जब मैं उनका गव कुछ छीनकर तुम्हें अर्पित करूँ तब कहीं तू प्रसन्न हो । पर तुम्हें प्रसन्न करने से मेरा क्या लाभ होगा ?” व्यंग्य स्पष्ट है । जब तक तू मुझे यह न बतला दे कि तेरी पूजा आराधना से क्या प्राप्त होगा तब तक मैं तेरे लिये किसी को दुखाना नहीं चाहता ।

अपराङ्ग—

गिरे छिन्न शर शीश मनोहर । व्योम शस्त्र धनु पूर्ण कलाधर ।

सब परिपूर्ण जदपि समरांगण, कीन्ह न मालव गण रण-त्यागन ॥

युद्धत रण-उन्माद महाना, कब कटि शीश गिरेठ नहि जाना ।

धावत रणकवन्ध उठि नाना, कसु धृत खड्ग कलुक धनु बाणा ॥

जदपि अर्ध मृत महि परे, छिन्न भिन्न अंग अंग ।

रहे मांगि शर धनु सङ्ग, मिटी न समर-उमंग ( कल्याण ) ॥

उक्त उदाहरण में गिरे छिन्न शर शीश... “अदि से वीररस की अवतारणा होती है, पर साथ ही धावत रणकवन्ध...” आदि में अद्भुत रस की भी

भूमिका है, अद्भुत रस बीमग का श्रवण बन गया है, इसलिये गुणीभूत व्यंग्य है। इसके पश्चात् "अरभुन मदि परे छिन्न भिन्न श्रंग श्रंग" में बीमग रस है पर जब "प्रतरहे मोगि शर घनु तवहुँ, मिटी न समर उमंग" में वीर और अद्भुत रस की प्रतिद्धि दिता मची हुई है। पर उत्साह भाव की प्रवणता के कारण अद्भुत रसका मूल व्यंग्य मात्र गोण हो गया है। अतः यहाँ भी गुणीभूत व्यंग्य है।

वाच्य सिद्धव्यङ्ग्य— इसमें व्यंग्यार्थ के बिना वाच्यार्थ निम्न नहीं होता—

“खेलत मिलये अलिमने चतुर अहेरी मार  
काननचारी नैन मृग नागर नरन शिकार ॥”

‘चतुर अहेरी’ कामदेव ने चालाक मनुष्यों का शिकार करना  
काननचारी नैन मृगों को मिलता दिया है।

अस्पष्ट व्यंग्य— इसमें व्यंग्य स्पष्ट नहीं होता।

“भूतिषु सेज पर घरा बधू अरव,  
तनिक सजुचित पैडी सी  
प्रलय-निशा की हलचल स्मृति में  
मान किये—पी पैंडी—पी ॥” (कामायनी)

इसमें सुहाग रात की निवशता—मरी घटनाओं की याद में मान किये पैडी निछी नायिका के समान समुद्र के किनारे की घाटी का घोश भाग शेष कहा-  
गया है। यह व्यंग्य स्पष्ट नहीं है।

काकनाक्षि व व्यंग्य— ‘मैं सुकुमार नाथ बन जोगू’ में काकु से सीता व्यंग्य करती है कि नाथ भी बन के योग्य नहीं हैं—मेरे समान ही सुकुमार हैं।

असुन्दर व्यंग्य—

‘जिस पर . . एक पर्त छाया  
हूत जिसकी एकज भक्तिअचल सी काया  
उम सरसी सी आभरण रहित सित बसना  
सिंदूर प्रभु मोरो देख, हुई जड रचना। (साकेत)

प्रारंभ में कौशल्या का व्यंग्यचित्र समस्त पत्र भाव से अस्पष्ट नहीं हो पाया।

काव्य का तृतीय प्रकार है चित्रकाव्य जिसे ‘ग्रथम काव्य’ भी कहते हैं। इसमें ध्वनि का लेश भी नहीं रहता। चित्र काव्य के दो भेद हैं— शुद्ध चित्र और अर्थचित्र। शुद्ध चित्र में अनुप्रास की जगह होती है। अर्थचित्र में उपमेयाओं का सहारा लिया जाता है। चित्र काव्य के संवध में

यह कहा जाता है कि यद्यपि उस में ‘ध्वनि’ का समावेश नहीं होता फिर भी रस से शून्य रचना काव्य कैसे हो सकती है ?— वस्तु वर्णन से भी यदि रस की उत्पत्ति नहीं होती तो वह काव्य की किसी भी कोटि में नहीं आ सकता । आनंद वर्धन ध्वनि चादी होते हुए भी रसवादी हैं । अतएव उन्होंने ऐसे चित्र काव्य में जिसमें केवल शब्दजाल या दूरगन्ध कल्पना है, रसोद्रेक की क्षमता कल्पित नहीं की । यूरप में चित्रकाव्य की बहुत समय तक बड़ी प्रतिष्ठा रही पर वहाँ भी अद्य समीक्षक ध्वनि और रस की चर्चा करने लगे हैं ।

हिन्दी की आधुनिक कविता में विशेषकर छायावाद-युगीन उत्कृष्ट कवियों की रचनाओं में लक्षणा-व्यंजना का—एकदम-साम्राज्य रहा है । श्रेष्ठ कवियों ने आनंदवर्धन की परिभाषा के अनुसार ध्वनि को काव्य की आत्मा माना है ।

आधुनिक कृतियों में दृश्य-चित्रण के अच्छे उदाहरण मिलते हैं पर उनमें ध्वनि नहीं होती । तो क्या ऐसे काव्य को हम अथम काव्य कहेंगे ? यह प्रश्न विचारणीय है । यदि काव्य में जगन्नाथ पंडित के शब्दों में ‘रमणीयता’ है तो यह अथम-श्रेणी में कैसे रखा जा सकता है ? रमणीय वस्तुवर्णन भी हमारे हृदय में भाव की सृष्टि करता है ।

उस कृति को काव्य मानने में हमें कोई आपत्ति नहीं होनी चाहिये, जो भावोद्रेक करती है । भाव या रस काव्य का प्राण है । और भाव या रस तो ध्वनित होता ही है, अतएव हमें उसी कृति को “अथम काव्य” कहना चाहिये जिसमें अलंकार और शब्दों का जमघट केवल शब्द और अलंकारों की चित्र-प्रदर्शनी सजाने के लिये ही आयोजित हो; कवि का लक्ष्य ही शब्द-अर्थ-चित्र उपस्थित करना हो ।

कविता की दो ही श्रेणियाँ हो सकती हैं और-वे हैं (१) भाव या रस सहित (२) भाव या रस रहित । काव्य की मध्यम श्रेणी होनी ही नहीं चाहिये ।

## “साहित्य-देवता की समीक्षा” : १८ :

भावुकता— वश “साहित्य देवता” और “मायनलाल चतुर्वेदी” को अभिन्न मानने वालों की रमी नहीं है। पर इस तादात्म्य भाव से विवेचना का मार्ग अव्यक्त हो जाता है। इसलिये हम सदा और सृष्टि में विभेद मान कर ही सश्लेष देवता के दर्शन करेंगे। पं. मायनलाल चतुर्वेदी “एक भारतीय आत्मा” के नाम से हिंदी मञ्चर में वर्णों से परिचित हैं। उनसे गीता में आधुनिकता द्विवेदी युग से ही दिखलाई देने लगी थी। आधुनिकता से हमारा तात्पर्य भावों की विशिष्ट प्रकाश के अभिव्यक्ति से है जिसे जयशंकर प्रसाद ‘ध्वन्यात्मक’ लक्षणा को ध्वजा उड़ते हैं। ‘ध्रुव किरीटिनी’ ने अनुमोद पदि आपने लेखन की जन्मतिथि सन १९१६ मान ली जाय तो उस समय लिखी गई “मेरा उपास्य” इसी बोट की बन्ता लिये हुए अभिव्यक्ति है—

“जो आया ठग दिन जब मैंने  
मन्या वंदन बंद किया  
लीन किया सर्वस्व कार्य के  
उत्तरल क्रम को मद किया ॥  
हार बद होने ही को ये  
वायु वेग बल शाली था  
पापी हृदय उहाँ रसना में  
रटने को रनमाली था ।

अपराधि त्रिभुज प्रकाश, धनगर्जन करता धिर आया  
जो जो बीते, सहेँ कहूँ क्या, कौन कहेगा “जो आया ॥”

गीताशक्ति की अभिव्यक्ति की प्राप्ति करा देने वाली उक्त पंक्तियाँ में समय से आगे देखने की गूँफ स्पष्ट है। इसी काल ही ‘प्रसाद’ की रचनाओं में भी भाषा की स्वच्छता और अभिव्यक्ति की आधुनिकता नहीं आ पाई थी। इसे स्वीकार क ने में हिंदी का समीपक तक विकर्षक नष्ट कर मरता। “एक भारतीय आत्मा” भावों की अपेक्षा भावाभिव्यक्ति की विशिष्टता के कारण ही हिंदी काव्यजगत में विशेष रूप से सम्मानित है। उनके कहने का ढग प.

पद्मसिंह शर्मा के शब्दों में—तर्जें अदा ? सर्वथा उनका है। यद्यपि उसका अनुकरण करने का गत्न तरुण कवियों एवं लेखकों ने बहुधा किया है तो भी किसी की अनुकृति मूल को खोसा नहीं दे सकी।

‘साहित्य देवता’ चतुर्वेदी जी के बाह्य और आन्तरिक दृष्टि-दर्शन का कला-रूप है जिसमें “समय के पैरों के निशान” हैं और मनोभावनाओं के ऐसे चित्रण हैं जिन्हें समय शीघ्र पोंछ नहीं सकता। इस कलाकृति के तीन रूप दीख पड़ते हैं। (१) गद्य काव्य, (२) गद्य गीत, और (३) काव्यमय-गद्य। इन तीनों के होते हुए भी उनमें परस्पर भेद भी है। गद्य-काव्य में कल्पना तत्व की प्रधानता होती है।-उन्में गेयता अनिवार्य नहीं है। उसका विस्तार महा-काव्य की कथा का रूप भी धारण कर सकता है और अनेक भावों की योजना भी इसमें हो सकती है। गद्य-गीत में भावावेश अनुभूति की गहराई और प्रवाही भाषा की अपेक्षा की जाती है। वह अनुकान्त मीतिकाव्य के समान है जिसमें एक भाव ही विशेष रूप से ध्वनित होता है। काव्यमय गद्य लेख, कहानी, नाटक, उपन्यास सभी में दृढ़ हो सकता है। इसके लिये केवल भाषा का काव्य-मय होना पर्याप्त है।

साहित्य देवता के उद्गारों में चाहे वे गद्य काव्य के रूप में हों चाहे गद्य गीत के रूप में हों अथवा काव्यमय गद्य का ही बाना पहिने हुए हों, एक चीज स्पष्ट है, और वह है व्यंग्य (satire) “काव्य शास्त्र विनोदेन कालोत्थितिधीम-साम्” की दृष्टि इन में नहीं है। इन व्यंग्यों में विरोधाभास का चमत्कार पक्षपक्ष दिखाई देता है। हिंदी के किसी आधुनिक कवि ने विरोध के आधार पर एकितियों के इतने अधिक गगनचुम्बी प्रासाद शायद ही खड़े किये हों। साहित्य देवता शीर्षक उद्गार की निम्न पंक्तियाँ पढ़िये—

“आँखों की पुतलियों में यदि तू कोई तस्वीर न खींच देते तो वे बिना दाँता के ही चीय डालती; बिना जीभ के ही रक्त चूस लेती परंतु तू संघे कहीं बैठते हो; तुम्हारा चित्र बड़ी टेढ़ी खीर है तू देवत्व को मानवत्व की चुनौती हो। . . . . . तू नाथ नहीं हो इसलिए मैं अनाथ नहीं हूँ . . . . . प्यारे ! इस समय अधोगति की ज्वाला मात्ताओं से ऊँचा उठने के लिये आकर्षण चाहिए।” “भुक्ति मरत जहँ पानी” में भी इसी प्रकार के विरोध-दर्शन होते हैं। “वह मेरे घर ही में रहता है पर जीवन भर हम एक दूसरे से नहीं मिले।” “जब रसवंती भोज उठे” में एक जगह कहा गया है— “जब मेरा प्यार नन्हें बालक की तरह खारी पुतलियों की मीठी गोद पर उतर कर चढ़ा करता है तब काल के अनंत परदे उठ उठ कर मेरे संकेत का स्वरूप-दर्शन किया करते हैं।”

ऊपर कहा गया है कि साहित्य देवता के उद्गार गद्य काव्य, गद्यगीत, और काव्यमय गद्य के रूप में व्यक्त किये गये हैं। गद्यकाव्य कश्चित्कालत आशिर, अश्विनी, श्यामघन, तुम आनेवाले हो, मुरलीधर, गृह उच्छ्र, इमीयर, मोहन, दूर की निकटता, आदि में गीतित्व की ध्वनि है। क्या कि उनमें एक ही भाव बारबार प्रतिध्वनित होता है। 'तुम आनेवाले हो' में बिना तुम का यह भाव तुम के गीत में अधिक समीपमय है—

“मेरा सारा बाग बिना मौसम के हा फूल उठा

इसलिये कि तुम आनेवाले ॥

और फूल भी नीले हैं, पीले हैं, लाल हैं, हरे हैं, पेड़ों हैं, नारंगी भी हैं मगर इन फूलों पर गूँजनेवाले परिध सव एक ही रंग के हैं, शृंग, श्याम, काले ।”

“मुरलीधर” का एक अर्थ भुजिये—

“क्या तुम समीप हो ।

तुम मेरे संगीत नहीं हो, आकाशों की तरह तुम मेरी मर्जी पर लौटते कहीं हो । माना कि तुम्हारी कृपा ने नदल वेष्टित्यार बरस पड़ते हैं पर उस समय तुम मेरी मस्तार नहीं बने होते ।

आह ! तब तुम बीणा हो ! नारद के नाद ब्रह्म से विश्वमूर्त कर देने वाला । परन्तु बीणा तो मेरी गोद में रहती है । तुम कहीं यह शर्त स्वीकृत करते हो ! माना कनकारते हो बीणा स्वर देती है, मनुहारते ही तुम दौड़ आते हो, किन्तु मेरे स्वर पर गदा ही तो तुम्हारे तार नहीं मिलने । स्वर से स्वर न मिलने पर, स्वर लहरी से गिरन भर देने वालों बीणा को गाद में लेनर और हृदय में लगाकर भी, मुझे उसने कान पड़ने पड़ते हैं । पर हाय ! तुम तो मेरे कानों की बीणा बनाने के लिये धूमते हो ।

—तब मुर मुरली के सिवा तुम और क्या हो ?”

संगीत की तरह ध्वनित होने वाले गद्यगीता का आस्वाद लेने के बाद साहित्य देवता ने उन गद्य काव्यों का परिचय प्राप्ति करेंगे तिनमें भावों की समीपतामयता तो नहा है पर भावुकता अत्यर्थ है । इनमें मुक्ति भरत जहाँ पानी, साहित्य देवता, साहित्य की वेदी, अश्विनी नाथ, अमर निर्माण, गिरिधर गीत है और माता मुरली है, लहरें चौर-विजया मना, आदि उद्गार इसी कोटि के हैं । “लहरें चौर” का गद्य कवित्व देखिये—

“परायेन के इस वाराणस में क्या अपने अस्तित्व को टूटने में बचाये रहना और आराध्य-तट तक पड़ना है । तो लोहे की दीवार सागर के तरल बल स्थल पर दौड़ाना और पाना में आग लगाना सीखिये । क्या अपने दुर्भाग्य

को दो टुकड़े कर देना है ? तो उठिये, सामरों और महासागरों का आमंत्रण स्वीकृत कीजिये, दुर्भाग्य समुद्र की लहरों में जा छिया है, लहरें काटते चलिये, दुर्भाग्य और बेड़िया दोनों कटते चलने ।”

काव्यमय गद्य के अन्तर्गत उन उद्गारों को हमने परिगणित किया है जिनमें भावुकता की अपेक्षा चिंतन की प्रधानता है और उन्हें भी जो लक्ष्मी कहानी बनाते हैं । यों कहानी गद्यकाव्य के अन्तर्गत भी ली जा सकती है पर विस्तार और कथात्मक के कारण हमने उन्हें काव्यमय गद्य ही माना है । ‘जोती’ इसी प्रकार की कहानी है । जग रसवंती बोल उठे ” में तरुणाई और कविता की विवेचना करते हुए कहा गया है—

“ तरुणाई और कविता ये दो वस्तुएँ नहीं हैं किन्तु एक ही वस्तु के दो नाम हैं। तरुणाई प्रतिभा की जननी की गोद है । उम्र के उतार में प्रतिभा तरुण रह सकती है और अमर अमर होने पर के साथ बढ़ती जा सकती है । किन्तु उम्र के द्वारा जीवन के कील काँटें ढीले होना शुरू होने के बाद प्रतिभा अपने जन्म का प्रथम दिन मनाने नहीं आती । अतः तरुणाई को गिरफ्तार करो और उसमें अपने जीवन कशों को जोर से बोलो । ”

“महत्वाकांक्षा की राख” में समालोचक पर तीखा व्यंग्य है—

लिखने की तुली इच्छा को दफनाने के दिन को ही समालोचन के संग्रह प्रकाश बनने का गौरव प्राप्त है । ” यह असफल कवि समालोचक हो जाता है—जैसी ही बात है । आगे फिर कहा गया है, “आपने लेखन को दफनाने की आवश्यकता क्यों समझी ? चोरी की दुनियाँ में अधिक दिन रहना टोक न समझा । समालोचक किस तरह अपनी धाक अमाता है उसे सुनिये— ‘समालोचना के जगत में अनेक बाल लेखकों का संहार कर समालोचक को छाप जमानी होती है । ” फिर प्रश्न उठता है ‘छोटे बच्चों को चलना सिखाने के लिए माताएँ भी बच्चों के साथ उनकी अगुली पकड़ कर चलती हैं । वे उन्हें गिरने नहीं देती । क्या समालोचक के लिये यही करणाय नहीं है ? “नहीं, हमारे प्रभाव का दूफान जिन्दा रखने के लिये और हमारे अस्तित्व के “बैरागी” जीवन पर भ्रम लपेटने के लिये तरुण लेखकों की महत्वाकांक्षा की राख जरूरी है । ”

अगुलियों की गिनती की पीढ़ी में साहित्य और कलाकार का सुन्दर विवेचन है । कलाकार का जीवन द्वैत में अद्वैत और अद्वैत में द्वैत की अनुभूति होती है । कलाकार राहगीर का समय काटने की वस्तु मात्र नहीं होता । वह समय

का पथ प्रशुक राहगीर होता है। "बलाकार के मनो में रग होने हैं और रगों में रग होने हैं। उनके बिगड़ने की आत्मा समाप्त होनी है।" "उठ बैठे का शमलान : म प्रेम पर चिन्तन किया गया है। उसका व्याख्या है "प्रेम साहित्य र जगत म हृदय को झूलने वाली मिट्टी किन्तु पुरुषार्थमयी सुकामलता का नाम है।"

श्लोकने पर साहित्य देवता में सुक्तियों की कमी नहीं मिलेगी। चतुर्वेदीय हिंदी के उस कोटि के मुक्तक कवि हैं। उनका साहित्य देवता मुक्तक काव्य का जो गद्य की बानी में बोल रहा है, स्वरुपीय आदर्श है। हिंदी साहित्य का उनसे ज्ञात इसी कोटि की भेंट समझ थी। यह गद्य काव्य की भूमिका मात्र नहीं है, स्वयं गद्य काव्य का प्रकृत वस्तु है।



उपनिषद्कार कहते हैं कि “आनन्द से ही सब कुछ उत्पन्न हुआ है, जी रहा है और आनन्द ही और ही सब कुछ उन्मुख है।”

आनन्दतत्त्व की ‘इसी महत्ता के कारण ही संभवतः मानव व्यापार को ‘जीवन-लीला’ से संज्ञापित किया गया है क्योंकि ‘लीला’ में उत्तममय गति का भाव निहित है। यदि मनुष्य के जीवन में ‘लीला’ का ही सन्दोह है तो फिर दुःख की अवस्थिति क्या फाल्गुनिक है? नहीं, दुःख के ‘सीकरो’ ने ही आनन्द की ‘रस’ से अभिविस्तृत किया है। अन्यथा दुःख के अभाव में आनन्द का सुख ही फाल्गुनिक हो जाता। आनन्द की निरवस्थात्मकता ही दुःख के ताप को सदा बना देती है और उसमें सुख का मोना सा संचार भी कर देती है। अतः आनन्द ही अन्तिम अवस्था है।

साहित्य के जीवन से उद्भूत होने के कारण उसका परम लक्ष्य स्वभावतः ‘आनन्द’ माना गया है और आनन्द की पूर्ण अनुभूति का मान ही काव्य शास्त्रों में ‘रस’ है।

प्रश्न होता है—क्या इस ‘रसानुभूति’ को व्यक्ति तक रखना ही काव्य को अभीष्ट है या समाधि भी उसका अधिकारी है? दूसरे शब्दों में—क्या साहित्य व्यक्तिगत है या समाजगत अथवा उनसे दोनों का समाधान होता है? व्यक्तिगत साहित्य की पूर्ण में ‘स्वान्तःसुखाय’ कहा जाता है और पश्चिम में ‘कला कला के लिये’। पर दोनों के ‘भाव’ में अन्तर है। यहाँ लोकहित साध कर काव्य ‘स्वान्तःसुखाय’ होता है और वहाँ ‘कला कला के लिये’ में ‘लोकहित’ आवश्यक नहीं है। कोई साहित्य ‘व्यक्तिगत’ रह कर शाश्वत नहीं बन सकता; उसे ‘जीवित’ बने रहने के लिये अनेक व्यक्तियों तक पहुँच कर उसके ‘रस’ और ‘व्यापारों’ को अपने में प्रतिबिम्बित करना ही होगा—इतना ही नहीं उन्हें गतिशील बनाने की क्षमता भी उसमें आवश्यक है। अलंकार-शास्त्रियों ने ‘रस’ को ‘अहेतुक’ বলে ही कहा हो पर उसकी अनुभूति से उत्पन्न प्रभाव ‘अहेतुक’ कैसे रह सकता है? इसलिए ‘कला कला के लिये’ कहा गया आत्मगत ‘साहित्य’ केवल ‘शब्द जाल’ है। वास्तव में वह होता है ‘सर्वगत’ ही।

जिस समय 'कवि' के हृदय में कोई 'सत्य' उदित होता है तो वह अदृश्य आत्माभिषेकना के माग में अस्वस्थ हो उठता है। अतः प्रकृतिस्थ होने के लिए या तो वह गा उठता है या रोता है—'रह' चलाता है। उसकी पहिली चेष्टा 'गीति' (Lyric) का रूप धारण करती है और दूसरी 'प्रश्रव' का। सत्य की अनुभूति में यदि त्रिविधता और सहगर्ह होती है तो वह प्रायः 'प्रश्रव' का ही रूप धारण करती है। प्रश्रव या महाकाव्य में जीवन अपनी पृथक्ता को लेकर उठता है, कभी चढ़ता, कभी गिरता और कभी संमेलता हुआ वह अभिभिन्न की ओर अपसर होता है।

भारतवर्ष में जीवन को गड़ खड़ कर देने की साध प्रवृत्ति नहीं रही, उन्नीस सता-पृथक्ता—में उसकी आस्था है। यही कारण है कि प्राचीन युग में 'महाकाव्यों' की सृष्टि अधिक हुई है। जिस समय आदि कवि को 'ब्रौच-वध' से किसी महान सत्य की उपलब्धि हुई तो वे उसे 'गीत' में भर कर स्वरूप नहीं हुए, उसे व्यक्त करने का महान साधन ढूँढ़ने की वे व्यग्र हो उठे और 'राम' व विशाल लोचनित सधर चरित द्वारा उन्होंने अपने को प्रकाशित किया। 'व्यास' ने महाभारत में 'शृणु' के आख्यान द्वारा यही कार्य किया। इन दो 'महाकाव्यों' ने भारतीय जनता के जीवन को विविध अनुप्राणित और उद्बलित किया है, हमका पता हमी में लग जाता है कि इनको आधार मान कर परवर्ती कवियों ने अनेक प्रश्रव रच्यो की सृष्टि की और विशेषतः यह है कि सभी अपने समय की मस्कृति और आवश्यकताओं से परिचित होने के कारण 'नित नूतन' बने हुए हैं और अजन्म 'रस' की वर्षा कर रहे हैं। महाकाव्यों की हमी विशेषता के कारण डा जानमन ने उन्हें 'मानव प्रतिभा की महान अभिव्यक्ति' (The greatest manifestation of human genius) कहा है। यह मंच है कि महाकाव्यों की सृष्टि सदा नहीं होती पर जब होती है, तब वे निर्जीव समाज में 'जीवन' भर देते हैं, उसे आलोचित कर देते हैं—सधना न्यकार में द्रमख्य विजलियाँ सी कीँधा देते हैं, और उनके मार्ग को प्रशस्त बना देते हैं। महाकाव्य युग से निर्मित ही नहीं होता, युग का निर्माण भी करता है। क्या भाषा, क्या विचार, क्या 'दर्शन'—सभी में उसका गहनत्व होता है। अस्तु ने तो महाकाव्य में भाषा सौन्दर्य को अधिक महत्ता दी है, उमने 'अद्-गुन रस' की अतारणा भी उसमें उचित समझी है। घटनाओं की शृङ्खला पर भी वह अधिक जोर नहीं देता पर साहित्य दर्पणकार विश्वनाथ ने 'महाकाव्य' को 'शास्त्र' की इतनी अधिक नियम-शृङ्खलाओं में जकड़ दिया है कि हिन्दी-अहिन्दी किसी भाषा का ब्रह्म उनकी उसीटी पर उतर नहीं उतर सकता। बाबू दिनेन्द्रलाल राय ने अस्तु की प्रशंसा से ही समझत, कहा है— 'महाकाव्य'

एक या एक से अधिक चरित्र लेकर रचे जाते हैं। लेकिन महाकाव्य में चरित्र-चित्रण प्रसङ्ग मात्र है। कवि का मुख्य उद्देश्य होता है प्रसङ्ग-क्रम में कवित्व दिखाना। महाकाव्य में वर्णन ही (जैसे प्रकृति वर्णन, घटनाओं का वर्णन, मनुष्य की प्रवृत्तियों का वर्णन) कवि का प्रधान लक्ष्य होता है, चरित्र उपलक्ष्य मात्र होते हैं। महाकाव्य में घटनाओं की एकाग्रता या सार्थकता का कुछ प्रयोजन नहीं है।” राय की यह व्याख्या कवि को अधिक स्वतंत्र बनाती है और वह प्रकृत भी है।

काव्य को ‘रस’ की वस्तु मानने वालों की धारणा है कि ‘भुक्तक’ या ‘गीति-काव्य’ ही ‘रस’ के ‘पात्र’ हैं—उन्हीं में वह छलछला सकता है। प्रबन्ध-काव्य तो इतिवृत्ति को लेकर चलता है; उसका रस कथा में हो सकता है, ‘भावना’ में नहीं।

यह सच है कि प्रबन्ध काव्य ‘कथा’ को लेकर चलता है। अतः उसकी प्रति पंक्ति में ‘रस’ नहीं खोजा जा सकता। उसमें तो कवि द्वारा निर्मित कतिपय स्थल या प्रसंग ही ‘रस’ की उद्भावना करते हैं। महाकाव्य ‘भावना’ या किसी प्रेरणा से स्रष्ट हो सकता है, पर वह आदि से अन्त तक ‘भावना मय’ ही नहीं रह सकता और कोरी ‘भावना’ ही तो किसी साहित्य को प्राश्न नहीं बना सकती। जब तक उनमें बुद्धितत्व का समावेश नहीं होगा, उसकी सार्थ अभिव्यक्ति नहीं होगी। यदि यह मान लें कि प्रबन्ध काव्य में ‘रस’ ‘कथा’ जन्य होता है, तब भी कोई आपत्ति नहीं है। क्या गद्य में लिखी ‘कहानी’ पढ़कर कभी हमारी आँखें नहीं भीग उठती? क्या यह ‘कहण-रस’ की अवतारणा का चिन्ह नहीं है? किसी ‘रस’ की निष्पत्ति के लिए काव्य में किसी सांख्यिक ‘भूमिका’ की आवश्यकता नहीं है। जब ‘रस’ की स्थिति श्रोता या पाठक का मन है, तब काव्य का प्रबन्ध या गीति-रूप गीत है। न जाने काव्य का कौन सा शब्द, कौन सी पंक्ति पाठक या श्रोता के मन के सुप्त संस्कार को जगा देती है और वह भाषा-क्रांत हो जाता है। ‘रस’ की निष्पत्ति श्रोता या पाठक के संस्कारों की सहमता और तीव्रता पर निर्भर है। पर साधारणतः महाकाव्य या प्रबन्ध काव्य में जीवन को प्रभावित करने वाले जितने अधिक सुख-दुख के प्रसंग होंगे उतने ही अधिक वे ‘रस’-निष्पत्ति के साधन बनेंगे और वह उतना ही अधिक सरस काव्य समझा जायगा। यही कारण है कि प्रबन्धकार ‘कथा-वर्णन’ की श्रद्धालु जोड़ते रहने की अपेक्षा प्रभावकारी स्थलों पर अधिक रमता है; क्योंकि वह अपने पाठक को अपने से पृथक् नहीं रखना चाहता। इसीलिये कभी कभी वह यथार्थता की बलि देकर भी लोक प्रचलित चमत्कारिक घटनाओं का समावेश कर लेता है। महाभारत, रामायण, ईलियड, ओडेसी, डिवाइन कमेडी, पेरेडाइज़ लास्ट आदि

में 'चमत्कार' के समावेश का यह भी एक कारण है। कवि लोक भावना की सर्वथा उपेक्षा कर 'लाक' का अर्थ देने को नहीं पहुँचा सकता।

### प्रबंध काव्य और महाकाव्य

गमी महाकाव्य प्रबंध काव्य होने हैं, पर सभी प्रबंधकाव्य महाकाव्य नहीं होने। काँटे भी शूलारूढ़ कथा काव्य का रस घाटण कर 'प्रबंधकाव्य' कहला सकती है, पर 'महाकाव्य' बनने के लिए उसमें केवल जीवन की पूर्णता ही बस नहीं है। उसको गहनता तथा विविध अन्तराकार सार्व भी अपेक्षित है। उसमें मानव के मूल भावों का नर और नरेश सृष्टि में सम्बन्ध और सम्बन्ध की आकांक्षा भी दृष्ट हो उठता है। महाकाव्य म राष्ट्र की भावनाओं का इतिहास चित्रित हो जाता है—उसकी सन्धति रोम उठती है। जो प्रबंधकाव्य जीवन की जितनी विविधता और गंभीरता को ग्रहण कर सकेगा, उतना ही वह 'महाकाव्य' के निकट पहुँच सकता। प्रबंधकाव्य युग की ही नहीं हो सकती है, महाकाव्य युग युग की ही वस्तु हो सकता है।

### हिन्दी के प्रबंध काव्य

हिन्दी में प्रबंधकाव्य का प्रारम्भ ११ वीं शताब्दी के लगभग माना जाता है पर देश की राजनीतिक उथल पुथल में उनका आदित्य ही नहीं रह गया है। हमें सिद्ध भी १६ वीं शताब्दी से 'प्रबन्धकाव्य' की परम्परा मिलती है। कालक्रम से प्रबंध ग्रन्थों की सूची नीचे दी जाती है—

- (१) लक्ष्मणमेन पद्मारत की कथा (दामो कवि) स १५१६
- (२) मृगावती (उत्तमन शैल) स १५६६
- (३) मनु मालती (ममन कवि) १६ वीं शताब्दी
- (४) पद्मावत (मालिक मुहम्मद जयसी) १६०५ स वि
- (५) दोला मारु की कथा (हरराज) १६०७ स वि
- (६) माधवानल कामंद कला (आलम कवि) १६४८ स वि
- (७) चित्रावली (उममान कवि) १६७०
- (८) रस रतन (फेहर कवि) १६७३
- (९) ज्ञान दोष (शैल नरो) १६७६
- (१०) कनकमंजरी (काशीराम) सत अनिर्वचन
- (११) गुणसार (राजा अजीनसिंह) १७६९
- (१२) हस जगहि (कामिम शाह) १७२४
- (१३) इद्रावली (नूर मुहम्मद) १८०१
- (१४) कामरूप की कथा (हर मोह मिश्र) १८०८

- (१५) हरदौल चरित (बिहारीलाल) १८१५      ”  
 (१६) चन्द्रकला (प्रेमचन्द) १८५३      ”  
 (१७) प्रेम रत्न (फाजिल शाह) १९०९      ”  
 (१८) प्रेम पयोनिधि (मृगेन्द्र) १९१५      ”  
 (१९) मधुमातली की कथा (चतुर्भुजदास) बीसवीं शतब्दी  
 (२०) चित्रमकुट की कथा (अज्ञात)

वर्तमान प्रबन्ध काव्यों की नामावली इसमें नहीं है ।

इसमें रामचरितमानस का भी उल्लेख नहीं है क्योंकि वह केवल प्रबन्ध काव्य ही नहीं है, महाकाव्य भी है ! उसमें हिंदू जातीयता का अमर इतिहास है; उसने 'भारतवर्ष' में ही नहीं यूरोप में भी प्रवेश पा लिया है । कई भाषाओं में उसके अनुवाद हो चुके हैं । इसकी रचना विक्रम की १७ वीं शताब्दी में हुई थी । उपरिलिखित सूची में हिन्दू मुसलमान दोनों द्वारा प्रबन्ध काव्यों की सृष्टि हुई है, पर उनमें महाकाव्य के निकट पहुँचने का शौर्य किसी को प्राप्त नहीं है । क्योंकि उसमें से अधिकांश में मानव जीवन के एक मूल भाव-रसिका, जिसके वात्सल्य, मागधत और दुःखस्य रस होते हैं, विकास मात्र मिलता है । झलसी हो उस खेपे के ऐसे कवि हुए हैं, जिन्होंने जीवन को उसके विस्तार की समता और विषमता के विभिन्न रंगों के साथ देखा था ! प्राधुनिक युग में भी कतिपय प्रबन्ध काव्यों का सृजन हुआ है, पर वे "गोति काव्य" ही अधिक हैं; उनमें काव्य का माधुर्य कम नहीं है, हृदय को रस विशेष से सरोवर करने की क्षमता भी कम नहीं है, पर जीवन को गंभीर दृष्टि से देखने-पराखने और वर्तमान समस्याओं का हल खोजने का प्रयास उनमें अधिक नहीं है । उनमें शरीर की व्यास बुझती है, तो आत्मा अतृप्त रह जाती है और यदि आत्मा की दृष्टि होती है, तो शरीर 'अभाव' में छटपटाता है ।

### ‘कृष्णायन’ का प्रादुर्भाव

हिंदी साहित्य के इस गतिकाल में वं० द्वारका प्रसाद मिश्र के 'कृष्णायन' का प्रादुर्भाव होता है और वह भी खड़ी बोली में नहीं, अवधी भाषा में । जिन संघर्षमयी परिस्थितियों में उसका जन्म हुआ है, वह 'कृष्णकाव्य' के सर्वांगी अनुकूल है ।

“जगोहु चन्दोधान, जो जन जननी मुक्ति दित  
 बन्दहु मोद चन्दपाम, मैं बन्दी बन्दिनि तनव ॥”

भारतीय कवियों ने राम और कृष्ण ने जीवन अनुभव लिए और प्रेरित किया है, उन्मा सार्वद हो किमो ने भिन्न हो । वे अयोध्या के राजा दशरथ

श्रीरामगुरुके वसुदेव-देवकी ने पुनः प्रमथ राम तथा कृष्ण के रूप में काव्य में अवतारण होते रहे हैं और हृदय ही में स्फुरित होने वाले 'निर्जन निराकार' अनन्तर भी आत्म निर्भर करते रहे हैं। कबीर के 'राम' में निर्गुण 'ब्रह्म' और मीरा ने 'कृष्ण' में सगुण 'ब्रह्म' का उद्गार है। प्रकृत और पराकृत दोनों रूप में ये हिंदी काव्य के राजा रहे हैं। 'कृष्ण' भक्त दर्शा कोई श्रुति है या व्यास महाशय की मनोहर कल्पना, इसकी खान बीन यहाँ अपेक्षित नहीं है।

कृष्णायन के कृष्ण की रथा का गीत भीमप्रभाव ही नहीं है, महाभारत तथा अन्य पुराण भी हैं। विविन्न माता से संचित घटनाओं को इस कोशक से प्रसन्न किया गया है कि कथा की एक सुनता कहीं भी विच्छिन्न नहीं होती पर साथ ही यह सरगानो नदी को भाति अघोर होकर भी नहीं बहती। वह कभी गानक सो-दरपं पर मुख हा उसके चित्रक में डली रो रह जाती है, कभी खुदि का अनन्त सुपमा का सन्दरभ दर्शन करने के लिए ठहर जाती है और कभी अन्तर बाध मानव ह-हों में काफी समय तक उलझी रहती है। इसका कारण यह है कि रति में कृष्ण कथा कहने की त्वरा नहीं दिखलाई पड़ती। चित्र दर्शन के साथ ही काव्योत्कर्ष दर्शन भी उसका लक्ष्य रहा है इसीलिये कृष्णायन स्वरित काव्य मान न रह कर महाकाव्य भी बन गया है। कृष्णायन के सम्बन्ध में ध्यान देने योग्य बात यह है कि उसमें कृष्ण-चरित्र होने पर भी यह कृष्ण सम्प्रदाय की परम्परा का काव्य नहीं है। 'गीत गोविन्द' के माधव जगदेव ने कृष्ण काव्य में जिस माधुर्य रस की निभरेणी प्रवाहित की उसके पूर में निग्रासित और परिचय में रस की आप्लावित कर काव्य में एक परम्परा को जन्म दिया। रस न दीक्षा गुरु चल्लभा-चार्य की अनेक सम्प्रदाय की भारता के प्रचार में इससे बड़ी सहायता मिली। व्यवहार पक्ष में वे पुष्टि मार्ग के समयक से जिसमें प्रसिद्धि (कृष्ण के प्रति आत्म समर्पण) के भाव की साध्व माना जाता है। उनके मत से आत्म समर्पण के द्वारा ही भगवान् कृष्ण का अनुग्रह प्राप्त किया जा सकता है। अतः कृष्ण की लीला का चिन्तनमनन और अनुकरण ही चरुज्जम सम्प्रदायों भक्तों का जीवन व्यापार बन गया। अतएव आचार्य और उनके भक्तशिष्यों ने कृष्ण भगवान् की लीला का ही सम्प्रदाय की सीमा के अन्दर ही मधु गान किया है। ये लीला-नायक वास्तव में पहले चरुज्जम सम्प्रदायी भक्त थे, बाद में कवि। इसी से इनके काव्य में भक्ति रस अथवा उज्जल रस की निरालि चरम सीमा तक हो सकी है। भागवत में भक्ति रस की ही परम रस और भक्ति की ही परम रसिनी रहा गया है और यही प्रथम कृष्ण भक्ति रसिका का प्रेरणा-स्रोत रहा है। गीतिमालीन कवियों ने उज्जल रस के आलम्बन तथा और कृष्ण की

स्वीकार तो अवश्य किया पर उनके वहाने 'शृङ्गार काव्य' की ही सृष्टि की; लोक लीला का ही विस्तार किया। आधुनिक कृष्ण कवियों में भी भगवान् कृष्ण का लीला अर्थात् गोपी जन बल्लभ रूप ही अधिक लिखा है। हरिऔध के प्रिय प्रवास को छोड़ कर प्रायः सभी काव्य गीति पद्धति पर रचे गये हैं जो कृष्णकाव्य की विशेषता समझी जाती है। इसी लिये कुछ व्यक्तियों की यह भ्रान्त धारणा हो गयी है कि कृष्ण चरित्र प्रबन्ध की भूमि पर पल्लवित ही नहीं हो सकता। अज्ञ सम्बन्ध में पं० रामचन्द्र शुक्ल ने बहुत स्पष्ट कहा है कि कृष्ण भक्त कवियों ने श्री कृष्ण भगवान् के चरित्र का जितना श्रय लिया वह एक अच्छे प्रबन्ध काव्य के लिये पर्याप्त न था। उसमें मानव जीवन की वह अनेकरूपता नहीं थी जो कि एक अच्छे प्रबन्ध काव्य के लिये आवश्यक है। कृष्ण भक्त कवियों को परम्परा अपने हृद-देव की केवल बाल लीला और यौवन लीला लेकर अप्रवर हुई जो गीत और मुक्तक के लिये उपयुक्त थी।” कृष्णायन कृष्ण के इन्हीं दो पक्षों को लेकर नहीं चला वह उनकी अनेक रूपता पर प्रकाश डालने के कारण लीक से प्रथक है। विद्यापति को छोड़ कर हिन्दी के अधिकांश कवियों ने कृष्ण चरित्र के लिये ब्रज भाषा का आश्रय लिया। अतः सामान्य लोगों की यह धारणा बन गई कि कृष्ण चरित्र ब्रज भाषा में ही गाया जा सकता है। कृष्णायन के कविने इस धारणा का भी पोषण नहीं किया और ब्रजभाषा के स्थान पर अवधी का प्रयोग किया है। तथा दोहा चौराई और तोरठा छन्दों का आश्रय लिया है। कृष्णायन के पूर्व हिन्दी में कृष्ण-चरित्र लिखने का बहुत प्रयत्न किया गया पर वह खंडित रूप में हमारे सामने आया है। संवत् १८०६ में ब्रज बाबो दास ने अवधी में दोहा-चौराई-शैली में कृष्ण चरित्र लिखने का प्रयास किया था पर उसमें उद्भव के धृन्दावन पहुँचने तक का ही प्रसंग आ पाया है। एकाध ने और भी रामायण के ढंग पर कृष्ण का चरित्र लिखा है पर इन सब का साहित्यिक स्तर निम्न है। इस विवेचन से स्पष्ट हो जाता है कि मिश्रजी का कृष्णायन कृष्णपरम्परा का काव्य नहीं है और इसका कारण यह है कि कविने उक्त परम्परा के अधि-नायक स्तर को नहीं, तुलसी को अपना आदर्श माना है। और यूर के समान तुलसी ने केवल लीला के लिये लीला-गान नहीं किया है। आज से पचास वर्ष पूर्व प्रियर्सन ने लिखा था कि मुझे एक मिशनरी ने बतलाया कि उत्तर भारत को समझने के लिये तुलसी की रामायण का गम्भीर अध्ययन अत्यन्त आवश्यक है। इसका आशय यही है कि रामायण में राम की क्या मात्र नहीं है, राम का उच्चार करने वाले अस्मर्य जन समाज का मानसिक और गान्ध-तिक प्रतिबिम्ब है फिर चाहे वह भारत के उत्तर भाग में हो या दक्षिण में।

तुलसी के पद बि हा पर चलने वाले कृष्णायनकार ने भी अपने काव्य में भारतीय गानधर्म श्रीमद्भक्ति के पुनरुद्धार का पराजय माल्य और प्रयास किया है।

‘कृष्णायन’ का पढ़ने ही हम स्वभावतः दो कवियों का स्वागत हो जाता है। काव्यचरित हान में ‘हर’ का और अग्रही भाषा में ‘दोहा चौपाई’ छंद हान से ‘तुलसी’ का। पर, ‘हर’ तथा उनसे पूर्व एवं पार्वती कवियों ने ‘कृष्ण’ और न ‘हरण’ को हा देखा है। उनकी ‘राल और जीवन वृत्तियों’ पर ही उनकी टाँट गई है। ‘हर’ का अपने पूर्ववर्ती कवि अयदेव, विद्यापति आदि से ‘परम’ में कृष्ण का जो ‘मनुरूप’ प्राप्त हुआ था, उस को उन्होंने न ही मधुरवाणी में गा दिया। इन तरह अपने पूर्ववर्ती कवियों से वे आगे रह सक। इनमें न देह न उनका भाव, में राल मनोवृत्तियों की जैसी विशद उद्भासना हुई है, वह हिन्दो साहित्य के लिए गव ही वस्तु है। अतः वे सयोग और विषयगत में भी उनकी सदृशता का माधुर्य बरस उठा है, परन्तु जहाँ कि आत्माप रामचन्द्र गुण का कहना है ‘जीवन की गम्भीर समस्याओं में उत्पन्न रहने में कारण मूल में अनुभाव नहा है। कृष्ण के लोकसम का में उनकी वृत्ति लान नहीं हुई। जिस शक्ति में शक्त्यावस्था में प्रसन्न शत्रुओं का दमन किया गया, उसके उत्पन्न का अनुभावकार और विस्तृत वर्णन उन्होंने नहीं किया।” सन्मन मूल में ‘मनुरूप’ अथास्त, इस आदि के यव के वर्णन में श्रोत नहा है। ‘हर’ के गति-भाव में स्वयं वन इन प्रकार की ‘पूर्णता’ के लिए स्नेह नहा था। मिश्रजी ने इसी से अपने का धीन काव्य को सङ्कुचित सीमा में नहीं रखा, उन्होंने तुलसी के समान ‘कृष्ण’ का ‘शील-सौंदर्य और शक्ति तन्त्रों’ को ‘प्रसन्न’ रूप देकर ‘महाकाव्य’ की सृष्टि की है। ‘कृष्णायन’ का ‘वासव’ ‘हर’ के रस से मनुष्य बन गया है, इनमें संदेह नहा, पर कृष्णायन के ‘सामर्थ्यवान कृष्ण’ ‘हर’ में कहाँ सदा सके हैं। उनके सृष्टि का सर्वथा न, द्वारका-प्रसाद मिश्र का ही है। यदि तुलसी हा की सय ता कहा जा सकता है कि हर में ‘माधुर्य’ अधिक है, मिश्र जी में ‘शोभा’ अधिक है। जहाँ हर ने कृष्ण के ‘शक्ति’ सय का न ही छोड़ दिया है, वहाँ उनका मिश्र जी ने उत्साह से उद्भावना की है। ‘हर’ के समा में मिश्र जी एक ही भाव-विशेष शृंगार को उसके सम प्रयोग के माध्यम का ने लिये नहा है पर जहाँ शीघ्र और उदाह के स्थल प्रय है, वहाँ उनका मन मूल रखा है। कृष्णायन को हम ईर्ष्या ‘शक्ति का ध्यान’ मानने हैं। महाकवि ‘हर’ का ‘सौंदर्य’ ने न मिश्र जी का नहा है।



‘कृष्णायन’ में प्रबंधत्व होने के कारण ‘तुलसी’ की ‘रामायण’ के निकट वह अधिक पहुँचता है। तुलसी और पं. द्वारकाप्रसाद मिश्र की काव्य मनोवृत्तियों में भी बहुत कुछ समानता है। दोनों ने अपने समय की आवश्यकता को अनुभव कर लोक-रंजन-काव्य की सृष्टि की है— दोनों के सामने राष्ट्र की सामाजिक, धार्मिक, और राजनीतिक, दुरवस्था का प्रश्न रहा है। ‘तुलसी’ ने रामायण के द्वारा राजनीति में ‘रामराज्य’ का, धर्म में सर्व धर्म समन्वय का और समाज में उदार वर्णाश्रम का आदर्श प्रस्तुत किया। ‘कृष्णायन’ में आज की स्थिति के अनुरूप राजनीति में ‘साम दाम-दंड-भेद’ के मार्ग से साध्य की साधना, समाज और धर्म में समन्वय और सामञ्जस्य की स्थापना तथा अप्रकृत रूढ़ियों के निषेध का संकेत है। जीवन के प्रति जीवन्मय आशावादिता का दृष्टिकोण है। ईशावास्योपनिषद् की शिक्षा के अनुसार जीवन का पूर्ण रूप से ‘उपभोग’ कर यशस्वी बनने की प्रेरणा है। ‘लोक-रंजन’ की भावना की समानता के अतिरिक्त ‘भावना’ को व्यक्त करने की शैली में भी समानता है। सत्रहवीं शताब्दी में ब्रजभाषा काव्यभाषा थी पर तुलसी ने ‘अवधी’ को जनफ़ण्ट में भरने का उपक्रम किया।

बीसवीं शताब्दी में आज खड़ी बोली काव्य-भाषा है पर मिश्रजी तुलसी के समान ही ‘अवधी’ को जन-मन रंजन का साधन बनाना चाहते हैं। दोनों अपने समय की काव्य भाषा से अपरिचित नहीं हैं। तुलसी ने ब्रजभाषा में मधुर काव्य की रचना की है, मिश्रजी ने भी खड़ी बोली में कुछ पद्य रचना की है। पर दोनों ने अवधी भाषा की भिन्न भिन्न कारणों से चुना। तुलसी ने अपने समय में ‘अवधी’ को प्रबंध के लिए उपयुक्त समझा क्योंकि उनके पूर्व जायसी आदि कवि ‘अवधी’ को प्रबंध के लिए पर्याप्त रूप से परिष्कृत कर चुके थे। ब्रज भाषा में कोई प्रबन्ध-काव्य प्रस्तुत न था। मिश्रजी ने ‘अवधी’ को इस लिए चुना कि तुलसी की रामायण के ‘छन्द’ समस्त भारत में प्रचलित हैं। अतः लोक-रंजन-कारो संदेश उसी प्रचलित भाषा और शैली में कहना अधिक मनोवैज्ञानिक होगा। साथ ही उसके संबन्ध में कोई ‘विवाद’ भी नहीं है।

‘कृष्णायन’ में तुलसी की भाषा और शैली के होते हुए भी ‘तुलसी’ की भाव-धारा का कुछ भी नहीं है, जहाँ उसमें ध्वनि की भाषा-शैली का कुछ भी न रहते हुए उनकी ‘भाव-धारा’ की सब तब सत्ता अवश्य है।

‘कृष्णायन’ का जो एकदम आकर्षित करने वाला गुण है वह है उसकी ‘भाषा’। वह इतनी मँजी और मढ़ी हुई है कि हम उसे एकदम ‘टकसाली’ कह सकते हैं।

यह सत्य है कि उसकी अरधी तुलसी के पूर्ववर्ती प्रयत्न करि 'नयनी' के समान टट गई है, संस्कृत प्रचुर है पर मानस की भाषा भी जायती के समान टट गयी है ? इसका कारण यह है कि मानस और कृष्णानन्द के कवियों ने संस्कृत के नाना पुराण मिथमादिक का अधिक चिन्तन मनन किया है अतः उनके भाषा आदि वैभव का सम्कार सम्भावित उनके ग्रन्थों पर पड़ा है। साथ ही दानों का लक्ष्य बहुत समझ तक आने विचारों को पहुँचाना रहा है। यह कार्य प्रांतीय टट अरधी की अपेक्षा संस्कृतनिष्ठ अरधी द्वारा ही सम्भव हो सकता था क्योंकि देश का बहुत भग्न संस्कृतोद्भूत आर्य भाषा भारी है। संस्कृतनिष्ठ अरधी में कारक और त्रियापद रूपों को समझ लेने में ही भाषा प्रायः हो जाती है। कहाँ कहाँ तो दोनों कवियों ने त्रियापद के रूप भी संस्कृत रूप में हैं। राम चरित मातृ ने अरधी को उत्तर भारत के साथ आठ कराड अरधी भाषा भाषियों तक ही सीमित नहीं रखा उसने देश भर के समस्त राम भक्तों तक उसे पहुँचा दिया है। हमारा विश्वास है समय आने पर कृष्णायन की संस्कृत निष्ठ भाषा उसके प्रचार में साधन सिद्ध होगी।

यह सुन्दरल की बात है कि लगभग एक हजार पृष्ठ के कृष्णचरित को पेरल देहा, चौपाई और भी टा. नामक तीन छन्दों में ही चित्रित कर दिया गया है। पर करिनी छन्द याचना इतनी अधिक गठित और मायानुवृत्त है कि इन छन्दों में ही अन्य छन्दों की प्यनि निकलने लगती है। चौपाई में लोरी ध्वनि का एक उदाहरण देखिये—

“मोवहु सोवहु चिर दुख मोचन  
सोवहु सावहु अभुञ्ज मोचन  
मोवहु सोवहु रदन मुषाधर  
सोवहु नखशिल मृदुल मनोहर  
आऊरी निदिया कान्ह बोलावहि  
कादे न निदिया दाय सोवावहि।”

इसी प्रकार 'पासलोला' में जयदेव की मधुर गीति शैली 'धनिन हृद' है  
कररी शिथिल सुमन भरि लानी  
चदन कमल कच अलि अनुगामी  
लहरत वसन उडा उर अचल  
अनुहरि हरिहि निलास द्रगचल  
दरभर नचुनि तरवत माला  
प्रदध्य आनन भ्रम नयन जाला।

नील पीतपट लट मुकुट कुण्डलश्रुति शर्टक  
अरुम्भत एकहि एक मिलि राधा-माधव अंक ।

एक ही छंद में अन्य छन्दों की व्यञ्जना कवि के भाषा पर पूर्ण अधिकार हुए बिना सम्भव नहीं है। निराला को छोड़ कर हिन्दी के और किसी आधुनिक कवि में यह कला पाई जाती है इसका मुझे शन नहीं है। यह स्पष्ट है, विभिन्न छन्द-ध्वनि के कारण 'कृष्णायन' में मोनोटनी (ऊब) नहीं आने पाई है।

यह पहिले कहा जा चुका है कि इस ग्रन्थ में भारतीयता के उदात्त संस्कारों को जागृत करने की निश्चित योजना है। भारतीयों के हृदय से भय कायरता, ध्येय-विहीनता, चांचल्य अधशा आदि घातक मनोविकारों को दूर हटाने की प्रेरणा है। यही कारण है कि कवि का मन शीर्यपूर्ण कर्मों पर अधिक उल्लसित हुआ है, उनमें स्त्रैष्ठ शृंगारमग्न कृष्ण काव्य परम्परा की और तनिक भी रक्तान नहीं है। जहाँ कहीं शृंगार की अवतारणा हुई भी है वहाँ मयम का माधुर्य ही फलका है। कृष्ण प्रसंगों पर भी कवि के नेत्र सजल हो उठे हैं। अभिमन्यु की बालमृत्यु पर रनिवास का रुदन और उसमें उत्तरा का स्वर सुनने का किसमें सामर्थ्य है ?

अवरोहण कांड में मृत सुत के जन्म लेने पर मत्स्य सुता की वेदना की सघनता निम्न दो पंक्तियों में ही व्यक्त हो गई है:—

“रहित मूक क्रन्दति पुनि कैसे  
हूकति चक्रवाकि निशि जैसे ।”

‘हूकति’ शब्द इस लीपाई का प्राण है। हूक रह रह कर ठहर ठहर कर ही उठती है। असहाय नारी की चित्त-विभ्रमता और आत्म-विस्मृतिभय-चीख की प्रतीति कराने वाला इससे उपयुक्त और कौन शब्द हो सकता है ?

कृष्णचरित के अलौकिक होने के कारण कृष्णायन में यत्र तत्र अद्भुत रस भी पाया जाता है। वास्तववादियों को इसमें आपत्ति हो सकती है। वे पूछ सकते हैं कि कवि ने कृष्ण के अनेकगुण चरित्र भाग को आपनाने की क्यों आवश्यकता समझी ? इस सम्बन्ध में ध्वन्या लोककार का कथन है कि कथा के आश्रय ग्रन्थ सिद्ध रस है। अतः उनमें वर्णित विषयों में स्वेच्छा से कोई कल्पना नहीं करना चाहिए। रवीन्द्रनाथ लोकप्रचलित विश्वासों के उल्लंघन को रस-दोष मानते हैं। प्रसिद्ध आंग्ल समीक्षक ब्रेखले ने भी इसी मत का समर्थन किया है। अतः कृष्ण के अलौकिक चरित्र को अपनाना कर कृष्णायन कार में जन-श्रद्धा की रक्षा की है और काव्य-रस की भी। अथकांड में युद्ध-वर्णन के कई प्रसंगों पर रौद्र, भयानक और वीररस रस की साथ ही प्रतीति होती है।

यह सत्य है कि उसकी अरधी तुलसी के पूर्ववर्ती प्रयत्न करि 'जयसी' के समान ठेठ नहीं है, संस्कृत प्रचुर है पर मानस की भाषा भी जायती न समान ठेठ कहा है ? इसका कारण यह है कि मानस और कृष्णायन के कवियों ने संस्कृत के नाना पुराण निगमादिक का अधिक चिन्तन मनन किया है अतः उनका भाषा आदि वैभव का महत्कार स्वभावतः उनके ग्रन्था पर पड़ा है । साथ ही दानों का लक्ष्य बहुत समझ तक अपने विचारों को पहुँचाना रहा है । यह कार्य प्रन्तीय ठेठ अरधी की अपेक्षा संस्कृतनिष्ठ अरधी द्वारा ही सम्भव हो सकता था क्योंकि देश का बहुत भाग संस्कृतोद्भूत आर्य भाषा भाषी है। संस्कृतनिष्ठ अरधी में कारक और क्रियापद रूपों को समझ लेने से ही भाषा प्राप्य हो जाती है । कहाँ कहीं तो दोनों कवियों ने क्रियापद के रूप भी संस्कृत रूप में हैं । राम चरित मानस ने अरधी की उत्तर भारत के सात आठ करोड़ आर्यों भाषा भाषियों तक ही सीमित नहीं रखा उसने देश भर के समस्त राम भक्ता तक उसे पहुँचा दिया है । हमारा विश्वास है समय आने पर कृष्णायन की संस्कृत निष्ठ भाषा उसके प्रचार में साधन सिद्ध होगी ।

यह कुतूहल की बात है कि लगभग एक हजार पृष्ठ के कृष्णचरित को केवल दंडा, चौपाई और छंदों का नाम व तीन छंदों में ही चित्रित कर दिया गया है । पर कवि की रुचि योजनाना इतनी अधिक गठित और भावानुकूल है कि इन छंदों में ही अन्य छंदों की प्यनि निकलने लगती है । चौपाई में लोरी प्यनि का एक उदाहरण देखिये —

“सोयहु सोयहु चिर दुख मोचन  
सोयहु सोयहु अमृत मोचन  
सोयहु सोयहु वदन सुधाधर  
सोयहु नखसिख मृदुल मनोहर  
आऊरी निदिया कान्ह बोलागहि  
बाहे न निदिया गाय सोयागहि ।”

इसी प्रकार 'भागलोल' में जयदेव की मधुर मीति शैली प्यनि हुई है  
करती सिधिल मुमन भरि लागी  
पदन कमल कच अलि अनुरागी  
लहरत रस उल्ल उर अचल  
अनुहरि हरिनि मिलोल द्रगचल  
दरहत कचुकि तरवत माला  
प्रकटत आनन भम कण जाला ।

नील पीतपट लट मुकुट कुंठल श्रुति तार्क  
अरुमत् एकहि एक मिलि राधा-माधव अंक ।

एक ही छंद में अन्य छन्दों की व्यञ्जना कवि के भाषा पर पूर्ण अधिकार हुए बिना सम्भव नहीं है। निराशा को छोड़ कर हिन्दी के और किसी आधुनिक कवि में यह कला पाई जाती है इसका मुझे आन नहीं है। यह स्पष्ट है, विभिन्न छन्द-व्यंजि के कारण 'कृष्णायन' में मोनोटनी (ऊब) नहीं आने पाई है।

यह पहिले कहा जा चुका है कि इस ग्रन्थ में भारतीयता के उदात्त संस्कारों को जागृत करने की निश्चित योजना है। भारतीयों के हृदय से नय कायरता, ध्वेय-विहीनता, चांचल्य अश्रद्धा आदि घातक मनोविकारों को दूर हटाने की प्रेरणा है। यही कारण है कि कवि का मन शीर्षपूर्ण कर्मों पर अधिक उल्लसित हुआ है, उनमें स्वैय्य श्रृंगारभय कृष्ण काव्य परम्परा की श्रौर तनिक भी रक्तान नहीं है। जहां कहीं श्रृंगार की अवतारणा हुई भी है वहां संयम का माधुर्य ही कलका है। कवय प्रसंगों पर भी कवि के नेत्र सजल हो उठे हैं। अभिमन्यु की बालमृत्यु पर रनिवास का रुदन और उसमें उत्तरा का स्वर सुनने का किशमें सामर्थ्य है।

अवरोहण कांड में मृत सुत के जन्म लेने पर मत्स्य सुता की वेदना की सघनता निम्न दो पंक्तियों में ही व्यक्त हो गई है:—

‘अहित मूक कन्दति पुनि कैसे  
हूकति चक्रवाकि निशि जैसे ।’

‘हूकति’ शब्द इस चौपाई का प्राण है। हूक रह रह कर ठहर ठहर कर ही उठती है। अशहाय नारी की चित्त-विभ्रमता और आत्म-विस्मृतिभय-चीख की प्रतीति कराने वाला इससे उपयुक्त और कोन शब्द हो सकता है ?

कृष्णचरित के अलौकिक होने के कारण कृष्णायन में यश तत्र अद्भुत रस भी पाया जाता है। वास्तव बातों को इसमें आपत्ति हो सकती है। ये पूछ सकते हैं कि कवि ने कृष्ण के अनेकसंगिक चरित्र भाग को अपनाने की क्यों आवश्यकता समझी ? इस सम्बन्ध में ध्वन्या लोकार का कथन है कि कथा के आश्रय ग्रन्थ सिद्ध रस हैं। अतः उनमें वर्णित विषयों में स्वेच्छा से कोई कलना नहीं करना चाहिए। रघुनन्दनाय लोकप्रचलित विश्वासों के उल्लंघन को रस-दोष मानते हैं। प्रसिद्ध आंग्ल समीक्षक ब्रेडले ने भी इसी मत का समर्थन किया है। अतः कृष्ण के अलौकिक चरित्र को अपना कर कृष्णायन का रस-अद्भुत की रक्षा की है और काव्य-रस की भी। जयकांड में युद्ध-वर्णन के कई प्रसंगों पर रोद्र, मयानक और बीभत्स रस की साथ ही प्रतीति होती है।

“य फल मोहि शोणित रमा, अस्थि पेश अंगार  
मम ज्योत निप्राण भर आहत हाहाकार ।

गम शीश मोड परिषाघाता  
मरिदोहित मदा निगता  
रगशु डिन्न मोद अंग प्रत्यगा  
मदित कोई रथ मुरग मतगा

रागुरिड मोद निहित शरीरा  
जगित लाचन ध्यया अशीरा  
उड उडि व्याकुल मित्त यमगी  
राचक मृत्यु मिलन नहीं माँगा

कोड निरायुध रहित परिच्छद  
अगुं मोष उर दण रहच्छद  
बद्ध मुनि युग तीन उमासा  
निन्दित विभिदि ललत आकाशा  
कोर अपोमुख कर पद बिरहित  
श्वसन मुमूर्ण रक्त निज मज्जित  
उडत श्येन गहु घेरि गर गिद काक मैङ्गल  
घावन शमान भृगाल लरि कोप अर्थ मृत खात ।”

यद्यपि “सुखदाम पद-ज्योति सहारे” कवि ने सारे बालचरित्र का वर्णन किया है तभी यहाँ यहाँ उसकी प्रसंगानुरूप उद्भावना-आल्हाददायक है। कृष्ण ने यशोदा के प्रति प्रेरित संदेश में बाल मुलम मारल्य देखिये।

“कहेउ कान्ह तुन मइया मोरी, निशिदिन मोहि आउति मुधि तोरो ।  
मथुरा धामिन करि चतुराई,  
मोहि पहरुआ दीन्ह रनाई  
निज प्रति अमुर पुरी चढि आउहि,  
शिशु मिलोकि मोहि मारण्य घाउहि ।  
सुामरि तोनि अर कहु लराई,  
निमिष मोहि आरि जात पराई”

कृष्ण ने कहा कि अमुर को नष्ट कर मैं मइया तेरे पास शीघ्र ही दौड़ कर आऊँगा । पर,

“ जब लमि लुकुटी कमरी मोरी, धरेउ सेंति मंचरा चकडोरी ।

राखेउ मुरली कतेहु लुकाई ल अनि राधा जाव चुराई ॥ ”

यशोदा के निम्न संदेश में कितनी गहन दस्तकता और कष्टता निहित है :—

“ कहेउ यहूनि श्यामहु ते जायी आय बदन विधु जाय देखायो  
जैतिक चहहिं खाहि हरि माटी, अब नहिं कबउं लुगउं कर सँटी  
मनमाने यह भोजन कोरी, जैतिक चहहिं करहि हरि चोरी ।  
अब नहिं ऊलल बंधिहै मइया, कहिहो पुनि न चरावन गइया ॥

देवकी कृष्ण के युद्ध के पश्चात् द्वारका लौटने पर स्नेह से भर जाती है ।

धाय देखकि गोव उठाये, राखि सुचि उर प्राण जुड़ाये ।

खोजति रख ब्रज वत्न शरीर, हीरे परसि हरित जनु घोरा ॥ ”

हाथ रस का हृदय छोटा वहाँ मिलता है जहाँ यशोदा कृष्ण की कालिया-  
नाग-बध कथा सुन कर कहती है :

“ हँसी यशोमति सुनि कथा, हँसे सबल ब्रजलोग  
कहत कान्ह तुच कुन्डली परेऊ भूठ कर योग ॥ ”

अलंकार-योजना :—अलंकारों में रूपक, उपास, उद्बन्ध उल्लेख, परिसंख्या  
संदेह आदि का अधिक समावेश है । सांग रूपक बाँधने में कविने अश्रद्धा कीशल  
प्रदर्शित किया है । यहाँ एक ही ऐसा रूपक उदाहरण स्वरूप दिया जाता है :

“ त्यागत ब्रज ब्रजराम अधीरा होत विमुख वरसे वृगनीरा ।  
छायेउ दुर्दिन सहसा स्यन्दन, श्यामल नवल शरीर सज्जधम ।  
चन्द्रक केश कलाप ललामा, सुरपति चार उदित अभिरामा ।  
जल कस छलकि कपीलन छाये, पाटल पावस बिन्दु सोहाये ।  
विलसत वर वल्लभल हारा, मोक्षिक उपल प.वस-धारा ॥  
स्यंदन घर्ष गर्जन घोरा, भ्रन्त मन्त नर्तत पंथ मोरा ”

रथ गति दोलित केशव पासा, शोभत हलधर संहत विलास

सारथि रुपलक सुवन प्रभंजन बाजि येग हरि बागिद चाहन

धावत प्रलप पयोधि घृत दुर्दिन स्यंदन रूप,

उद्वेलित बोरन चहत द्वीप कंस बहुभूष ॥ ”

हरि वल्लभ को लेजने वाला रथ वर्षा रूप बन कर दौड़ रहा है । शब्द-  
योजना-चातुर्य से कानों में सचमुच बादलों की गड़गड़ाहट भर जाती है । मुनि-  
आश्रम वर्णन में परिसंख्या उल्लेख की प्रवृत्ति है :—

“ सरसति निग सर्वत्र मृदुलता, तजि कुशाग्र नहिं कनई तीक्ष्णता ।

प्रशय-यत्न बुरि चटकत न.हीं, चटकनि केवल कलियन माहीं ॥ ”

“ जब लमि लुकुटी कमरी मोरी, घरेउ रेंति भवरा चकडोरी ।

राखेउ मुरली कतहु लुकाई ल जनि राधा जाय चुराई ॥ ”

यशोदा के निम्न संदेश में कितनी गहन दस्तलता और करुणा निहित है :—

“ कहेउ यहरि श्यामहु ते आयी आय बदन विधु जाय देखायो

जैतिक चहदि खादि हरि माटी, अथ नहि कबउ लुअउं कर साँटी

मनमाने कृष्ण भजन कोरी, जैतिक चहदि कहि हरि चोरी ।

अथ नहि जखल यंधिहै मइया, कहिहो पुनि न चराधन गइया ॥

देवकी कृष्ण के युद्ध के पश्चात् द्वारका लौटने पर स्नेह से भर जाती है ।

बाप देखकि गोद उठाये, राखि सुचिर उर प्राण जुड़ाये ।

खोजति रण ब्रह्म ब्रह्म शरीर, हीर परसि हरित जनु पोरा ॥ ”

हाथ उस का हलका छोटा बड़ा मिलता है जहाँ यशोदा कृष्ण की कालिमा-  
नाश-वध कथा सुन कर कहती है :

“ हँसी यशोमति सुनि कया, हँसे सकल ब्रजलोक

कहत कान्ह तुव कुण्डली परेऊ झूठ कर योग ॥ ”

अलंकार-योजना :—अलंकारों में रूपक, उपाया, उपमा, उपलक्ष, परिसंख्या  
संदेह आदि का अधिक समावेश है । साथ रूपक वाचने में कविने अज्ज्ञा कौशल  
प्रदर्शित किया है । यहाँ एक ही ऐसा रूपक उदाहरण स्वरूप दिया जाता है :

“ स्थागत व्रत व्रजरात्र अधीरा होत विमुख बरसे दूगनीरा ।

छायेउ दुर्दिन सहसा स्यन्दन, श्यामल मवल शरीर सजलधम ।

चन्द्रक केश कलाप ललामा, सुरपति चार उदित अभिरामा ।

जल कण छलकि कपोलन छाये, पाटल पावस बिन्दु लोहाये ।

विलसत वर वलस्थल हारा, मोक्षित उज्ज्वल पयस-धारा ॥

स्यंदन घर्षर गर्जन धोरा, भ्रन्त भक्त नर्तत पथ मोरा

रथ गति शोलित केशव पाता, शोभित हलधर साइत विलाम

सारथि सुफलक सुवन प्रमेदन बाजि वेध हरि चारिद बाहन

धावत प्रलम्ब पयोधि धृत दुर्दिन स्पदन रूप,

उद्वेलित धोरन चहत द्वाप कंस यदुभूप ॥ ”

हरि बलराम को लेजने वाला रथ वर्षा का बन कर दौड़ रहा है । शत्रु-  
योजना-चातुर्य से कानों में सचमुच आदलों की गड़गड़ाहट भर जाती है । मुनि-  
आश्रम वर्णन में परिसंख्या अलंकार भी प्रचुरता है :—

“ सरसति निज सर्वात्र मृदुलता, सजि कुशाग्र नहि कतहु तीक्ष्णता ।

प्रणय-सूत्र कुरि चटकत न.हों, चटकनि केवल कलियन माहीं ॥ ”



शोभित खवत सिक्त तनु चाया  
नख शिख अरुण सुतनु परिधाना  
पुलकित सकल राम अनु प्रासा  
भृकुटि कुटिल अनु यम अधिवासा  
दगन अनल श्वासोष्ण प्रवाहा  
धरणि प्रदीपत अनु दग्दाहा  
दमकत दाक्षिण हस्त रयागा  
समुद्रित मनहु प्रताप पतंगा  
लुभित सवेग द्रोण दिशि धाये  
कुन्तल लहरि भाल लहराये ।”

“कुन्तल लहरि भाल लहराये” में बेमेल-युद्ध के संकेत के साथ कितनी कवण व्यंजना है ! ‘भीम’ के वर्णन में शब्दों का भीमवाद सुन पड़ता है :—

“महिषर शृंग शरीर विगटा, उन्नेमांग पृथु दुंग ललाटा  
वक्ष शैल हिम शिला विशाला, उस्थित वाम हस्त तक चाला  
कर दक्षिण पट कोण भयंकर, गदा उद्गम अशनि प्रलयंकर ।”

विश्व प्रकृति वर्णन में कृष्णायन का कवि अपने आदर्श कवि तुलसी की अपेक्षा अधिक सजग है। पं० हजारि प्रसाद द्विवेदी हिन्दी साहित्य की भूमिका में लिखते हैं, “मानव प्रकृतिका ज्ञान तुलसी दास से अधिक उस युग में किसी की नहीं था पर यह एक आश्चर्य की बात है कि उन्होंने विश्व प्रकृति को अपने काव्य में कोई स्थान नहीं दिया।” तुलसी की प्रकृति के प्रति निरपेक्ष बुद्धि में द्विवेदी जी की भले ही आश्चर्य दिये पर मुझे उसमें कोई आश्चर्य नहीं जान पड़ता। तुलसी की भक्ति-भजना के बल करने राम के चारों ओर ही मँडराती रही है, उससे यहिमुख्य होकर बाह्य सृष्टि के सौन्दर्य को जो भर देखने का अवकाश कहा था ? कृष्णायन में प्रकृति-वर्णन विस्तृत और सजीव हैं अथर्वरत्न काण्ड में चन्द्रावन-भूमि आदि का वर्णन है पर उसमें वह ‘सूर’ के पद-ज्योति की छाया से बहुतदूर नहीं है। मधुग से अवन्तिका के मार्ग के सृष्टि-सौन्दर्य-वर्णन में कवि की अपनी शक्ति का अच्छा परिचय मिलता है। वहाँ :

“थल थल नव नव प्रकृति स्वरुपा

पल पल धरित वेश अनुरुपा ।”

अतः कवि किस स्थल के किस रूप को ग्रहण करे और किसे छोड़ दे ? रात के समय जिससे वन पशु संकुल सवन वन में यात्रा की होखी वह निम्न वर्णनों की यथार्थता अनुभव कर सकता है :—

“भी गिराभा जम जब ग्रनि लुह  
मुपु ग्राम पुर आगेउ कानन  
नाना शठ स्वरन वन धाया  
रहु मूहु ख बहु भीम विरावा  
निकसे श्वापद आगणित जाती  
शकर शरम महिप मृग पानो”

निम्नाद मुनकर उन में किस प्रकार रत्नरत्न मंच जाती है, इसका भी वशि  
मन्त्र चित्रण किया है। चंद्रोदय के एक दृश्य में तारी प्रकृति सिहर  
ग है

“नति प्राची दिशि वन्दरा, रेशर किरण पसारि ।  
प्रकटेउ इन्दु मृगेन्द्र जनु, वारण तिमिर विदारि ॥  
दक्षिण प्रथम शोभ अदलाइ जनु वधु रोहिणि अबर लनाई ।  
उदित पादु पुति पुनि मनहारी, कुल कामिनि कपोल अनुहारी ।  
ममश प्रवर्तित कितकर जग, गिराद नवल वधु शव स्वरण  
शोभित अनत सुभा निषदा, सिहरी निरपल प्रकृति लानदा ॥”

शरदायम म जब रान गानो मधु का पट लेबर क्षितिज से उतरती है  
तब कृष्ण ने शयन पर नेत्र की दूर लहरी का बरबल आह्वान हा  
जाता है। उस प्रथमयी यामिनी को कवि ने यमुना पुलिन पर  
इस रूप में अवतीर्ण किया है माना कोई सुर कामिनी हो।  
(प्रकृति में मानवीकरण की पद्धति आधुनिक काल की देन नहीं है  
पहिले पहले पाणिनी में शरद के राने का उल्लेख मिलता है।)

निलसित व्योम विमल विधु आनन,  
कुम्भित अलक श्याम शशि लाउन  
पुलकित शीमुदि अपल दुहला  
धारक अरुणि मिमपुण पूना  
गुह्य अरुण अघर अपिरामा  
वलिका बुन्द दशन युति धामा  
केप उन्डल अणन धारे  
नवल मलिका चिकुर गगरे  
एणपुल्ल नूपुर स्तर गावति  
अलि पति किंकिणि पाय गजावति ।”

रजनी के इस मादक रूप का देख कर हृदय के दुःख म रात का दुहास  
जग उठता है। कवि ने समुद्र तल वर्णन म भी एक नवीनता है। उसमें

आधुनिक वैज्ञानिक खोज का मूह्य प्रतीत होता है। इनके अतिरिक्त मथुरा, द्वारका सन्दीपन मूर्ति को आभ्रम तथा विभिन्न समामयनों आदि के दृश्य भी मनोहर हैं।

### चरित्राङ्कयन

‘काव्य’ में चरित्र-चित्रण पर आजकल पाश्चात्य आलोचना-पद्धति को ध्यान में रखकर विशेष जोर दिया जाता है। महाकाव्य में प्रबन्धत्व होने से पात्रों की सृष्टि होती है और उनके आचरण भी होते हैं— आचार-विचार भी। अतएव उनके ‘चित्रण’ पर थोड़ी बहुत टिप्पणी डालना अप्रस्तुत नहीं है पर मेरा विचार है कि काव्य में चरित्र-चित्रण पर विशेष खींचतान आवश्यक नहीं है— महाकाव्य में तो बिलकुल नहीं। कथं कि उसमें कई चरित्र मानव की सीमा को लांघ जाते हैं। अमानव पात्रों के ‘आचारों’ की मानव को परिमितताओं की कसीटी पर कैसे कसा जा सकता है ?

‘कृष्णायन’ में कृष्ण के चरित्र को देखने के लिए कवि ने पाठकों को अपनी ओर से कोई खास ‘दृष्टि’ नहीं प्रदान की। उन्होंने उन्हीं पर छोड़ दिया है कि वे “आकी होय भावना जैसी। प्रभु मूरत देखैं वे तैसी।”

स्थल-स्थल पर कृष्ण के मुख से तुलसी के समान उन्हें भगवान विष्णु का अवतार कहला कर उन्हें ही हमारी स्थिति अधिक विषम बना दी है। पर एक स्थल पर कृष्ण ने यह भी कहा है—

“जन्म साथ पुनि मृत्यु विधाना ।”

“मर्त्य रूप मैं भलि अवतारी ।

नहिं अमरत्व कुण्ड अधिकारी ।”

इससे हम उनकी बार-बार विष्णु अवतारी होने की घोषणाओं को दृढ़ कर रख कर उन्हें एक महान् पुरुष (और प्रत्येक महान् पुरुष ‘ईश्वर’ के बहु अंश को लेकर अवतीर्ण होता ही है।) के रूप में स्वीकार कर सकते हैं; जिन्होंने कभी अपने को लघुभायना से आक्रान्त नहीं होने दिया। कृष्णायन का कृष्ण-चरित्र एक तेजस्वी, वीर्यवान् पुरुष का चित्र है। जिस पर प्रेम होता है, जिससे ईर्ष्या होती है, जो भयभीत बनाता है और अपनी भव्यता से हमें नतमस्तक कर देता है, अहं और भक्ति से हम कवि जयदेव के साथ कह उठते हैं—

“जय जगदीश हरे ।”

स्त्री- पात्रों में राधिका, द्रौपदी, अंबुती-सम्राज्ञी और सत्यभामा का चरित्राङ्कन अच्छा हुआ है।

मन्त्रमा मा इन्द्राणो न अपमानो नो जप्ता नही सर सगी ।

मन्त्रमे लभायना चित्र 'राधा रानी' का है । 'राधा' की काव्य में प्रवेश करने वाले प्रथम कवि जयदेव थे । उन्होंने उनमें 'परकीया' का आरोप कर 'राधा' में की अजस्र मातुरा रहा है, इसमें लेशमात्र भी मन्देह नहीं । स्वकीया रानि 'राधा' का उन्मत्त प्रबल नह' होने पाता । त्रिवापति ने भी जयदेव का उक्त ल किया है । उनका राधिका का विरह वर्णन हृदय स्पर्शी है ।

'३ रा रादर माद भादर, शून्य मन्दिर है मोर' में विरहिणी ने न कहने का नही बत दिया है । पर रानि शायु ने शब्दों में त्रिवापति की राधा में प्रेम का श्रेयता विलास अधिन है, गमोरता का अटल स्पर्श नहीं है, नवानुराग की वसल बना देने वाली लीला है और उसका चानक्य । "

त्रिवापति के उक्त के शब्दों ने भी वैष्णव कवि-पराशर के अनुसार 'राधा' व शरीर और शारीरों व्यापारों तक हो अपने की सीमित रखा है । पर कृष्णायन व कवि ने राधा की एक अनुपम रूप प्रदान किया है । ये परकीया दीखने पर भी कृष्ण की पूर्ण स्मृति में स्वकीया बनकर ही 'कृष्णायन' में विलस रही है । कृष्ण और राधा में शरीर के प्रति आकर्षण नहीं है, उनमें आत्मा की एकता की व्यपत्ता प्रतिष्ठित की गई है—

'राधा माधव मिलन अनूरा ।

हरि राधा, राधा हरि रूपा । "

तभी 'ऐन्द्रबालिक' कृष्ण की राधा भी ध्यान से एक बार 'साकार' बना कर उपास्यता पर देती है । राधा की साधना रुति हम में पृत भावनायें भरती हैं । यह बहुत कम बोलनी है, स्थूल रूप में बहुत कम दोष पटती है । पर हमारी कलनाशा का आँखा ने सामने से वह जरा भी ओझल नहीं हो पाती । अपने जनम जनम के साथों को 'ओचक' पाकर 'राधा' अपने असीम शरीरों आनन्द का मौनिक जिह्वा से कैसे व्यक्त करे ?

'शू' ने राधा विरह वर्णन में पीटा बहुत है, 'कृष्णायन' में 'विरह वर्णन' नहीं है, विरह की बहुत गहरी अनुभूति है । एक की पीडा में जागत छटाटाहट है, दूसरे में पीडा की गहनता में मृदुता है, प्रलय है और दूसी से अमिष्यविन-शून्यता है ।

मित्रविन्दा कृष्ण की एक बार देख कर ही उनकी छवि को उर में सँभारने लगती है । पर जब अपनी मछी रुद्धिप्रणों का भी हरि में लल्लुल्ल देखती है तो नारी हृदय पसीज उठता है । पर उसके पय से हट जाती है और अपनी मछी का उसकी मनोमामना पूर्ण कर्ण में सहयोग देने का आश्वासन भी दे आती

है। मित्रविन्दा जब अपनी माता से यह व्यापकता कहती है तब कितनी उदारता से माता भी अपनी कन्या को समझना देती है—“वचन जो सखी संग तुम हारा, पालव पावन धर्म तुम्हारा।” और यह भी व्यंग करती है कि तुम्हारी हरि के प्रति तारा प्रीति भाव थी :

“चतुराग अनुराग न रौंवा

नहिं तेहि मारि सुजन मन रौंवा ।”

प्रथम दर्शन पर आकर्षण बहुधा सदा नहीं होता। उसमें प्रेम की नहीं साधना की तोषता होती है। कबि ने love at first sight के लिये ‘तारा प्रीति’ और चतुराग शब्दों का अल्ला प्रयोग किया है इनमें भाव-संहति के साथ उक्त-सीधन भी है।

श्री-चरित्रों में द्रौपदी की कष्ट-सहिष्णुता और उसकी शोचविनी दुःख भाव को धर्म सहाय नहीं बना रही है। द्रौपदी दुर्नोदन के दुर्विनय को क्षमा नहीं कर रही। मरी समा में :

“हुपद कुमारि कैल छिडकाई,

कीन्ह महा प्रण सचहि मुनाई

सस भुज मंजन रक्त भिनु, रीतिरौं नहिं ये शर

बे पति राखी आहु मम, सोई प्रण राखनहार ।”

द्रौपदी के इस उष्ण प्रण में महाभारत की भूमिका अन्तर्हित है। द्रौपदी युगता हुआ व्यंग करने में बड़ी पट है। भूतनाथ के राज समा में कुम्भ को प्रसन्न रूप से द्रौपदी की लाज बचाते देख कर मन में अनिक भय अनुभव किया। अतः समा में उसे निकट युक्ताकर मन वर्तित वरदान मांगने का आग्रह किया। उसने अपने पतिव्रती की मुक्ति का वरदान मांग लिया। इसके बाद :

“श्रीरहु मायु कहिठ लख राउ,

बोली विहसि न बात स्वभाऊ ।

मोहि न तात मीनन अभ्यासा,

मनिक रहे स्वामि कथ दासा ।

अव सायुध मुर राव सम, स्वामी मम स्वाधीन,

सकत मोहि दै जीति आ, अब न द्रौपदी दीन ।”

कल्याणन में संवाद-चातुर्य सूत्र / भाषा जाता है। इस क्षेत्र में केशव ही श्रीमं तक्ष अद्वितीय रहे हैं । मिश्रको ने इस क्षेत्र में चतुर्धों को पीछे छोड़ दिया है। पादों का पूर्ण निवेदन यहां संगत नहीं है। कुम्भ के समन्वय में कहा जा चुका है कि ये हमारे सम्मुख अवधारी महापुरुष के रूप में अति मानव बन कर आते हैं जो नन्दते ही यह जानते हैं कि शुभे इस भू को जसुर मिहल कर मार

हरण करना है । उनमें कार्य-निश्चित पूर्ण योजना के परिणाम होते हैं । नर लीला करने समय उन्होंने जो लोकोद्धारक और भोषीजन यत्नलभ रूप धारण किये हैं, कवि ने उनमें से प्रथम रूप को दूसरे की अपेक्षा अधिक प्रदर्शित किया है । इसीसे कृष्णायन को हमने शक्ति काव्य कहा है । अन्तिम पाठ में भारतीय दर्शना की सुन्दर व्याख्या की गई है । हमारे आचार्यों ने अपने मनों सिद्धांता की प्रस्थान प्रणी अर्थात् उपनिषद्, ब्रह्म सूत्र और गीता पर प्रतिष्ठित किया है । पर पाटमर्षिया ने भागवत की व्यास महापात्र की समाधि माया मानने के कारण उसका भी समावेश न कर लिया है । उपनिषदों का उद्देश्य परम एकरूप के आदिभकार की चेष्टा है और बहुत्व के भीतर एकरूप की स्मृति ही सच्चा ज्ञान है । कृष्णायन में विभिन्न मतों का समन्वय कर यही कहा गया है ।

“मम मत समदर्शी मति जिनकी

शक्त वे बहुत मर्हें एक विलोकी

हरिरशी तेर भारतगामी

वृत्ति प्रज्ञा अचना संव्याप्ती ।”

कवि ने उही आस्था के साथ विश्वास दिखाया है कि संसार में नानावाद और नाना शास्त्र विज्ञान हैं । अतएव बिना प्रभु के मार्ग दर्शन के भय का अचसाद नहीं मिटता । एक वाक्य में कृष्णायन के सम्बन्ध में यही कहा जा सकता है कि यह भारत का जीवन दर्शन है जिसमें उसका समस्त भाव और ज्ञान बैभर पुंभीभूत है । राजेन्द्र बाबूने इसे कुछ प्रदर्शक और भाव की भाँति घर घर में प्रवेश पाने की शक्ति रखने वाला तथा प्रभाव विरुद्ध विद्यालय के प्राध्यापक हय डाक्टर धीरेन्द्र वर्मा एव डा० बाबूराम सक्सेना ने मानस की टक्कर का काल्य कहा है । पं. हजारीप्रसाद द्विवेदी ने भी कहा है “परम चरित मानस के बाद अक्की भाषा में ऐसा मनीहर काव्य नहीं लिखा गया ।” हमारा विश्वास है, भारतीय संस्कृति इस पुनरुत्थान काल में कृष्णायन से जनता को अपूर्व बल आत्म-विश्वास तथा युगानुरूप आचरण करने की प्रेरणा प्राप्त होगी ।

## ‘रत्नाकर’ का ‘उद्धवशतक’ : ३० :

स्वर्गीय बाबू जगन्नाथदास ‘रत्नाकर’ आधुनिक युग में ब्रजभाषा के बड़े शक्तिशाली कवि हुए हैं। काशी में जन्म लेने पर भी इन्होंने घृन्दावन के गीत गाये हैं। हरिश्चन्द्र-काल में अवतर्कित होने के कारण इनमें स्वभावतः रीति-कालीन कवियों की परिपाटी का क्रम पाया जाता है, परन्तु जैसा कि आचार्य रामचन्द्र शुक्ल का मत है “इनका कवित्व बड़े बड़े पुराने कवियों के ढक्कर की होती थी और भाषा भी पुराने कवियों की भाषा से चुस्त और गठी हुई होती थी।” इसका कारण यह है कि इन्होंने ब्रजभाषा-साहित्य का अध्ययन और मनन बड़ी गंभीरता के साथ किया था। अपने कविता-काल में इन्होंने अनेक छुटकर रचनाओं के अतिरिक्त हरिश्चन्द्र, गंगावतरण और उद्धवशतक नामक तीन प्रबन्ध-मुक्तक-काव्यों की सृष्टि की है। यहाँ केवल उद्धव-शतक पर ही विचार किया जा रहा है।

उद्धव-शतक एकसी सप्रह घनाक्षरी कवित्त छंद का प्रबन्धारमक मुक्तक काव्य है। यद्यपि समस्त कवियों में एक कथा निहित है, तो भी प्रत्येक कवित्त अपनी भाव व्यञ्जना में पूर्ण है। इसकी कथा में कोई नवीनता नहीं है। यह प्राचीन भैरवगीत-परम्परा का काव्य है, जिसकी कथावस्तु भीमद्वारायण के दशम स्कन्ध से ली गई है।

भीमद्वारायण अपने अनन्य भक्त तथा प्रेम पाथ उद्धव को एकान्त में ले जाकर कहते हैं— “मित्र ! ब्रज में जाओ और हमारे माता-पिता को हमारा कुशल-समाचार सुनाकर प्रसन्न करो। मेरे वियोग में मोरियाँ व्याकुल और व्यथित हो रही होंगी; उनको भी मेरी ओर से धैर्य बँधाओ। वे अपना तन-मन मुझ पर निछावर कर चुकी हैं। तुम मेरा सन्देश सुनाकर उनका दुःख हटाओ। वे मेरा स्मरण कर करके विरह-व्यथा के मारे व्याकुल और बेसुध हो जाती हैं; उनको मुझसे अधिक प्रिय और कुछ नहीं है। मैं शीघ्र लौट आने का उन्हें वचन दे आया था; उसी आशा पर वे जीवित हैं।” “श्रीकृष्ण का सन्देश लेकर उद्धव सूर्यास्त के समय मोकुल पहुँचते हैं और नन्द के गृह जाते हैं, जहाँ नंद और यशोदा बहुत रात तक श्रीकृष्ण के चरित्र और लीलाओं का वर्णन करते रहते हैं। यशोदा भी बीच-बीच में प्रेमाश्रु

बहाती जाती है। उद्धव दोनों के कृष्ण प्रेम की प्रगाढ़ता देखकर मुग्ध हो जाते हैं और उन्हें समझात है कि कृष्ण जब चेतनमय विश्व के आदि कारण हैं—नारायण हैं, भूमाव हरण के लिये उन्होंने देह धारण किया है। आप ज्ञानी भक्ति करते रहे हैं, इसलिये कृतकृत्य हो गये हैं। श्रीकृष्ण ने उस का मार्ग के बाद यदा आकर जो आपसे मिलने की प्रतिज्ञा की थी, उसे वे भूले नहीं हैं। आप खिन्न न हों, वे शीघ्र-आपसे मिलेंगे।” उद्धव नद यशोदा ने यहाँ हा रातभर गार्ते करते रहे। प्रातःकाल नद के गह सुनने रथ को देख कर उत्सुक्ता भरी गोपिकाओं ने बहा जाकर उद्धव का गेर लिया। जब उन्हें पता चला कि वे कृष्ण का संदेश लेकर आये हैं तब वे उन्हें एकान्त में बुला ले गई और उनका स्वागत स्त्वार कर उनसे पृष्ठने लगी कि कृष्ण ने यशोदा और नदवासा का कुछल समाचार लाने को भेजा होगा, उनके अनिरिक्त कृष्ण का यहाँ और कौन है, सगे सम्बन्धियों के अतिरिक्त दूसरी के साथ मतलब से हा स्नेह सम्बन्ध ओढ़ा जाता है।” गोपिका मन-वचन कर्म से कृष्ण में लीन था। वे कृष्ण के दूत को पाकर कहने न कहने योग्य सभी बात कह गईं। श्रीकृष्ण समागम के चिंतन में मग्न एक गोपी ने पाम ही भँवरे को गुनगुनाते देखा तो वह उसे प्रिय का दूत समझ कर कहने लगी कि कपटी का मित्र होने से नू बड़ा धूर्त है। मेरे पँरों को मत छू क्योंकि सौता ने कुर्चों से मसली हुई श्रीकृष्ण की वनमाला का कु कुम तेरी मूछों में लगा हुआ है। धूर्तों की आपत्ति में खूब पटती है। इस प्रकार भँवरे कोलक्ष्य कर गार्गिसात्री ने कृष्ण के पूर्व अन्तरा की कथा का स्मरण करके भी खूब उपा-लम्भ दिये। भँवरे ने कुछ दूर उड़ कर फिर लौट आने पर एक गोपी ने उसे प्राण-घटलम का दूत मान कर दुलराना चाहा और उससे पूछ कर, “कृष्ण को हम दासिया की भी याद आती है?” गोपिका को कृष्ण दर्शन के लिये अत्यंत व्याकुल देख कर उद्धव ने कृष्ण के प्रेममय संदेश द्वारा उन्हें दादस बंधाया।—

“आप का मन भगवान वासुदेव में लीन हो चुका है। इसलिये आप कृतकृत्य हो गईं। भगवान ने कहा है कि आत्मरूप से मैं सर्वमे व्याप्त हूँ, उन्हाय अत्यंत प्रेम पात्र होना हुआ भी मैं तुमसे दूर दूरीलिये रहता हूँ कि जिसमें तुम लोग मेरा ध्यान भली-भाँति करती रहो और वह ध्यान मन की एकप्रता से ही सिद्ध होता है। प्रियतम के दूर रहने पर स्त्रियाँ उनके ध्यान में जैसी तल्लीन रहती हैं वीनी उमरु समीप रहने पर नहीं रहती। इसी प्रकार तुम लोग अपने मन को सर प्रार से हटाकर पूर्णतया मुझ-में लगाकर मेरा चिंतन करती रहोगी तो शीघ्र ही मेरे पास पहुँच आओगी। शरद्भट्ट की पृष्णिमा की रात को वृन्दावन में मने जो गणल्लभा की थी, उसमें पत्नियाँ की ओरमे



बाधा दाहने पर जो व्रजामनाएँ रास के आनन्द से वंचित रह गई थीं, उन्होने मेरे चरितों का चिन्तन करते करते शुद्ध हो कर ब्रज में मुक्त हो प्राप्त कर लिया।” इस प्रकार उद्धव के मुख से श्रीकृष्ण का सम्देश सुनकर गोपिकाओं को पुनः उनके चरित्र का स्मरण हो आया और वे भावातुर हो गईं। तब उद्धव ने गोपिकाओं को सुभाष श्रीकृष्ण का सम्देश सुनाया इससे गोपियोंने समझ लिया कि श्रीकृष्ण ही हमारी आत्मा और इन्द्रियों के साक्षी हैं; यह समझ ही जाने पर उनकी बिह्वन्वया दूर हो गई। गोपियों को सम्मान देने के लिये उद्धव कुछ समय तक मौन रहें। वे गोपियों के प्रेम को देख कर सके प्रसन्न हुए। उन्होंने गोपियों की वन्दना की और कहने लगे कि संसार में इनका जन्म सार्थक हुआ क्योंकि इन का हृदय विशाखा कृष्ण भगवान की भक्ति से श्रोत-श्रोत है; मेरी यह उत्कट अभिलाषा है कि मैं वृन्दावन की पवित्र भूमि में इन व्रजामनाओं की चरित्र-रेखु से पवित्र हुई मूर्तियों, लताओं और वृक्षों में पे फिली का जन्म पा सकूँ। उद्धव जब मथुरा जाने के लिये रास पर सवार हो गये तब नन्द आदि गोपाले उन्हें कृष्ण के लिये रास रास की भेंटें दीं। उद्धव जब श्रीकृष्ण के पास मथुरा पहुँचे तो उन्होंने उन्हें प्रणाम कर व्रजवासियों को प्रसाद श्रद्धा-भक्ति का व्योम कह सुनाया और ईद आदि की ई ई भेंटें मनुदेव, बलराम और महाराज उग्रसेन को सौंप दी।

उद्धव शतक की कथा बहुत छोटी है। श्रीकृष्ण गोपियों के चिन्तन में विवश होते हैं, उद्धव उन्हें ज्ञान का उपदेश देते हैं, श्रीकृष्ण को उससे संतोष नहीं होता। वे उद्धव से निवेदन करते हैं कि यदि उनका उपदेश गोपियों पर प्रभाव डाल सके तो वे पहिले वृन्दावन हो आये और फिर उनकी सत्त्वना प्रदान करें। उद्धव श्रीकृष्ण का पत्र लेकर मन को खाते हैं, श्री गोपियों को ज्ञान और योग का उपदेश देते हैं। गोपिकाएँ सहज भाव से उल्लेखों के प्रति विरक्ति व्यक्त करती हैं और शोक-भाव तथा अनुभवों से कृष्ण के प्रति एकान्त प्रेम दर्शाती हैं। उद्धव की ज्ञान-भारिमा गोपिकाओं के सहज भाव के सामने नष्ट हो जाती है और वे स्वयं उन्हीं के रंग में रंग कर मथुरा लौट आते हैं तथा कृष्ण से गोपियों की प्रसन्नता के लिये वृन्दावन जाने का आग्रह करते हैं। यह कथा प्राचीन कवियों की संवर्गीत परम्परा में प्रचलित है। इस और नन्दराज के भैरवगीतों की इसमें पूर्ण क्षया है। प्रभाव और कथा-वर्णन की दृष्टि से यह नन्दराज के भैरवगीत के शक्ति-विकट है। नन्दराज की गोपियों में भी स्त्री-सुलभ चर्क का विधान है और अनुभावों के द्वारा उद्धव के हृदय पर प्रभाव अंकित करने का श्रुण है। उसमें भी उद्धव का ज्ञान सही अर्थकार गोपियों से वह जाता है और वे भी ज्ञान की शक्ति को अपने श्रम में लगा-

बहाती जाती है। उद्धव दोनों के कृष्ण प्रेम की प्रमादता देखकर मुग्ध हो जाते हैं और उन्हें समझात है कि कृष्ण जड़ चेतनमय विश्व के आदि कारण हैं—नारायण हैं, भूमाव हरण के लिये उन्होंने देह धारण किया है। आप इनकी भक्ति करत रहें, इसलिये कृतकृत्य हो गये हैं। श्रीकृष्ण ने उस को मारने के बाद यहाँ आकर जा आपसे मिलने की प्रतिष्ठा की थी, उसे वे भूल नहीं हैं। आप खिन्न न हों, वे शायद आपसे मिलेंगे।” “उद्धव नद यशोदा के यहाँ ही रातभर यातें करते रहे। प्रातःकाल नद के तट मुनहले रख को देख कर उत्सुकता भरी गोपिकाओं ने वहाँ जाकर उद्धव को ढूँढ़ लिया। जब उन्हें पता चला कि वे कृष्ण का संदेश लेकर आये हैं तब वे उन्हें एकान्त में बुला ले गईं और उनका स्वागत सत्कार कर उनसे पूछने लगीं कि कृष्ण ने यशोदा और नदबाबा का कुशल समाचार लाने की भेजा होगा, उनका अनिरिक्त कृष्ण का यहाँ और कौन है, सगे सम्बन्धियों के अतिरिक्त दूसरों के साथ मतलब से ही स्नेह सम्बन्ध जोड़ा जाता है।” गोपिया मन-बचन-कर्म से कृष्ण में लान याँ। वे कृष्ण के दूत को पाकर कहने न कहने योग्य सभी बात कह गईं। श्रीकृष्ण समागम के चिंतन में मग्न एक गोपी ने पास ही भँवरे को गुनगुनाते देखा तो वह उसे प्रिय का दूत समझ कर कहने लगी कि कपटी का मित्र होने से तू बड़ा धूर्त है। मेरे प्यारों की मत छू क्योंकि सीता के दुर्घा से मसली हुई श्रीकृष्ण की वनमाला का कुंजुम तेरी मुठ्ठी में लगा हुआ है। धूर्तों की आपस में खूब पटनी है। इस प्रकार भँवरे कोलङ्घ्य कर गोपिकाओं ने कृष्ण के पूरा अग्रगण्य की रक्षा का स्मरण करके भी खूब उपा लग्न दिये। भँवरे के कुछ दूर उड़ कर फिर लौट आने पर एक गोपी ने उसे प्राण-यत्नम का दूत मान कर दुलारना चाहा और उससे पूछा क्या, “कृष्ण को हम दानियाँ न। भी याद आता है?” गोपियों को कृष्ण दर्शन के लिये अत्यंत व्याकुल देख कर उद्धव ने कृष्ण के प्रेममय संदेश द्वारा उन्हें ढाँढस बंधाया।— “आप का माँ भगवान् वामुदेव में लीन हो चुका है। इसलिये आप कृतकृत्य हो गईं। भगवान् ने कहा है कि आत्मरूप से मैं सर्वमें व्याप्त हूँ, तुम्हारा अत्यंत प्रेम प्राप्त होता हुआ भी मैं तुमसे दूर इगलिये रहता हूँ कि जिसमें तुम लोग मेरा ध्यान भली-भाँति करती रहो और वह ध्यान मन की एकाग्रता से ही मिले होता है। प्रियतम के दूर रहने पर स्त्रियाँ उससे ध्यान में जैसी तल्लान रहती हैं वैसे उसके सर्वांग रहने पर नहीं रहती। इस प्रकार तुम लोग अपने मन को सब आर से हटाकर पूर्णतया मुझमें लगाकर मेरा चिंतन करती रहोगी तो शीघ्र ही मेरे पास पहुँच जाओगी। शरदृष्टि की पूर्णिमा की रात को गृन्दावन में माँ जो राख लाना की थी, उसमें पतियों की ओरसे

भक्त-शालने पर जो ब्रजगोपाल रास के आनन्द से वंचित रह गई थीं, उन्होने ये परित्रों का चित्तन करते करते कुछ हो कर अन्त में मुक्त की प्राप्ति कर लिया।” इस प्रकार उदय के मुख से श्रीकृष्ण का सन्देश सुनकर गोपिकाओं को पुनः उनके चरित्र का स्मरण हो आया और वे भगवान् हो गईं। तब उदय ने गोपिकाओं को द्वारा श्रीकृष्ण का सन्देश सुनाया इससे गोपियों ने समझ लिया कि श्रीकृष्ण ही हमारी आत्मा और उन्मिश्रों के सखी हैं; यह समझ हो जाने पर उनकी विरह-व्यथा दूर हो गई। गोपियों को आनन्दमान देने के लिये उदय कुछ समय तक धीकड़ल ॥ में रहे। वे गोपियों के प्रेम को देख कर ऐसे प्रसन्न हुए। उन्होंने गोपियों की वन्दना की और कहे लगे कि ‘संगार में इनका अन्य कार्यक हुआ क्योंकि इन का हृदय विरह-व्यथा कृष्ण भगवान की शक्ति से ओत-प्रोत है; मेरी यह उत्कट श्रमिहत्या है कि मैं वृन्दावन की पवित्र भूमि में इस ब्रजगोपालों की चरख-रेणु से पवित्र हुई कावियों, कलाओं और वृत्तों में से किसी का कर्म पा सकूँ। उदय का मधुरा जाने के लिये राप पर सवार हो गये तब नन्द आदि गोपोंने उन्हें कृष्ण के लिये तराश तरह की भेंटें दीं। उदय जब श्रीकृष्ण के पास मधुरा पहुँचे तो उन्होंने उन्हें प्रणाम कर भक्त्यासियों की प्रार्थना श्रद्धा-भक्ति का जोरा कह सुनाया और नन्द आदि, श्री दी हुई भेंटें मधुरा, पलराम और महापुरुष असेन को सौ दी।”

उदय शक्त की कथा बहुत छोटी है। श्रीकृष्ण गोपियों के चिन्तन में विप्लव होते हैं, उदय उन्हें शान का उपदेश देते हैं, श्रीकृष्ण को उससे संतोष नहीं होता। वे उदय से निवेदन करते हैं कि यदि उनका उपदेश गोपियों पर प्रभाव डाल सके तो वे पड़िते वृन्दावन हो जायें और फिर उनको आनन्दमान प्रदान करें। उदय श्रीकृष्ण का पत्र लेकर सब को जाते हैं, श्री गोपियों को शान और योग का उपदेश देते हैं। गोपिकाएँ खूब भाव से उपदेशों के प्रति विरक्ति व्यक्त करती हैं और हान-भाव तथा अनुभवों से कृष्ण के प्रसी एकान्त प्रेम दर्शाती हैं। उदय की आनन्द-प्रिया गोपिकाओं के सखी भाव के सामने नष्ट हो जाती है और वे स्वयं उन्मिश्र के रंग में रंग कर मधुरा और जाते हैं तथा कृष्ण से गोपियों की शास्त्र-ज्ञान के लिये वृन्दावन जाने का आग्रह करते हैं।” यह कथा प्राचीन कथियों की संवत्सर परम्परा पर जो आश्रित है। हर और नन्ददास के भक्तगोत्रों की इसमें पूर्ण छाया है। प्रभाव और कथा-पर्यवसान की दृष्टि से यह नन्ददास के भक्तगोत्र के अधिक निकट है। नन्ददास की गोपियों में भी स्त्री-कुलम लक्ष का विधान है और अनुभावों के द्वारा उदय के हृदय पर प्रभाव प्रकट करने का मुख है। उसमें भी उदय का आनन्द स्त्री अहंकार और प्रीति के प्रेम-प्रसङ्ग में कह जाता है और वे भी सब की वृत्ति को अपने संग में लय-

कर, ज्ञानयोगी की अपेक्षा प्रेमयोगी का रूप धारण कर मधुरा लौट आते हैं और श्रीकृष्ण की निष्ठुरता को बोलते हैं। परन्तु उद्धव शतक में नन्ददास के भैरवगीत की अपेक्षा कतिपय विशेषणाएँ हैं।

नन्ददास के भैरवगीत में कृष्ण की आनुत्ता का प्रदर्शन नहीं है। घर में कहीं भी कृष्ण गोपिका ने प्रियोग में मूछोंत नहीं चिथित किये गये। उनमें पनागी प्रेम का ही सम्भाव्य है। उद्धव शतक में “दोना और प्रेम चलता है।” दूसरी विशेषणा यह है कि उद्धव शतक में गोपिका उद्धव को कहीं कहीं ‘मधुरा’ तो सम्बोधन करती है परन्तु गूर या नन्ददास के समान उसमें ‘भ्रमर का कहीं प्रवेश नहीं कराया गया है। शेष बात में यह प्राचीन परम्परा का ही अनुकरण करता है।

### उद्धव-शतक की दार्शनिकता

बल्लभाचार्य के पुरा मार्ग का समर्थन ही इसका लक्ष्य प्रतीत होता है। इसमें उद्धव अद्वैतवाद का प्रतिपादन करते हैं और गोरिकाएँ न्द्वैतवाद की भूमिका पर स्थित हैं। एकोऽद्वितीयो नास्ति (मैं एक हूँ, दो नहीं) सोऽहम् (मैं वही हूँ) सर्वं त्वत्त्विदं ब्रह्म (यह सब तुझ ब्रह्म है) अद्वैतवाद के प्रसिद्ध नारे हैं जिनका उच्चार उद्धव व मुख से बार बार करवाया गया है।  
जवाहरणार्थ—

‘तौत्तौ तत्तु मादि एक सत्त्व ही की सत्ता सत्त्व  
याहा तत्तुजान की महत्व स्मृति गायी है।

तुम तो निवेक गतनाकर कही क्यों पुनि  
मठ पंच भौतिक के रूप में रचायो है ॥

गाविनि मैं, आप मैं, वियोग श्री संजोग हूँ मैं  
एकै मात्र चाहिए सचोर ठहरायो है।

आपु हो सौ आपुकी भिलाप श्री विच्छेद कहा  
सोह दह मिथ्या सुख-दुख सब ठायो है ॥”

“मोह-बस जोहव विच्छेद ब्रिय जाकी छोदि  
सो तो सर ओतर निरंतर बस्यो रहे ॥”

“पंच तत्व मैं जो सबिदानंद को सत्ता सो तो  
हम तुम उन मैं समान ही समोई है।

कहे रतनाकर विभूति पंचभूतहूकी  
एक ही सी सकल प्रभूति मैं पोई है।

माया के प्रपंच ही सौं भासत प्रभेद सबै  
 काँच-फलकनि ज्यों अनेक एक सोई है ।  
 देखो भ्रमपटल उभारि ज्ञान-आँखिनि सौं  
 कान्ह सब ही में कान्ह ही में सब कोई है ॥”

ज्ञान की आँखों से तो कृष्ण को देखने का उपदेश उद्धव ने दिया ही है, साथ ही साधन के रूप में योग का भी सहारा दिया है—

“अविचल चाहत मिलाप तो विलाप त्यागि  
 जोग जुगती करि जुगावो ज्ञान-धव कौं  
 जीव आतमा कौं परमात्मा मैं लीन करी  
 छीन करो तनकौं न दीन करी मनकौं ॥”

उद्धव के अव्यक्तवाद का प्रत्युत्तर गोपियों ने गद्गल सुन्दर तरीके से दिया है ।

“जैहै बनि बिगारि न बारिचिता बारिधि की  
 बूँदता मिलहै बूँद बिस बिवारी की ।”

भक्त अपने अस्तित्व की रक्षा चाहता है और भगवान का सन्निध्य भी । उद्धव से गोपिकाओं के इस तर्क का कोई प्रत्युत्तर नहीं देते बने । उद्धव ने योग की साधना से श्रीकृष्ण के सन्निध्य का जो उद्देश्य दिया उसका प्रत्युत्तर भी गोपियों ने बड़ी निहृन्दता के साथ दिया है:—

“नैन व्रत संजम के पीजरै परै को अब लाल कुल कानि प्रति  
 बन्धहि निवारि जुकीं ।”

“जोग रतनाकर मैं साँसि बूँटि बूँदें कोन, उधौ ! हम एषी यह  
 वानक विचारि जुकीं  
 मुक्ति मुकता की मोल माल ही कहा है अब, मोहन ललापे  
 मन मानिक ही वारि जुकीं ।”

और भी—

एते बड़े विश्वमाहि  
 हरे हूँ न पैये जाहि  
 ताहि निकुटी मैं नैन मूँदि  
 चलि वी कही ।”

यह तो तर्क द्वारा उद्धव को परास्त करने का साधन था । गोपिकाओं ने सरल भाव से भी उद्धव को निरुत्तर किया है । वे कहती हैं कि यदि उद्धव कृष्ण को हमारी आँखों से देख लेते तो इस प्रकार ज्ञान और योग

ना उपदेश न देते। ये यन् मो गङ्गा है त्रि-तुम्हारे कहने में हम सब प्रकार की यातनाएँ सह लेंगी यदि “ऐतीर्हाह देव किं वन्दे मिली जाइगो।”

इस प्रकार हम देखने हैं कि उद्भव के उपदेशों में ज्ञान और योग की दार्शनिकता का सविस्तर पुरस्कार है और दूसरी ओर गोपियों के उद्गारों में प्रेम और भक्ति का सहज हृदयकारी निरूपण है। उद्भवशतक की जब हम सार्व-मुपमा पर शब्द ढालते हैं तो हम उनमें उक्ति का विशेष चमत्कार दिखाइ देता है। उसमें भावस्वरूप की अपेक्षा बुद्धिरूप की प्रवर्णना स्पष्ट दृष्टि में आती है। ऐसा शायद ही कोई छंद हो जिसमें कविने कोई चमत्कार न भरा हो। उदाहरण के लिये

“बुटिल बटारी है, अटारी है उर्वर अति

जमुना तरंग है तिहारो सतसय है।”

उद्भव गोपिकाओं की जब सार्व शोक कर प्राणायाम साधने का उपदेश देते हैं, तब गोपिकाओं का उक्तकथन सचमुच व्यंग्य से भरी हुई एक सूक्ति-मात्र है।

कवि ने अपने वैचक्र ज्योतिष और विज्ञान को भी छंदों में भरने का यत्न किया है। स्वर्ण को शुद्ध करने की विधि, पारे से रसायन बनाने का उपाय वषट्मन्त्र, मित्र मित्र राशिशा में मित्र मित्र ऋणुओं का आगमन ज्योतिषज्ञान के तथा काच के टूटने हुए फलकों में एक ही वस्तुका अनेक रूप में दिखावा देना, दर्पण के निकट खड़े रहने पर प्रतिविम्ब के ऊपरी सतह पर दर्शित होना और पछे हटने पर उसका दर्पण के भीतर चँकते जाने का तथ्य भौतिक विज्ञान के परिचय को प्रकट करते हैं।

### भाषा

उद्भव शतक की टक्काशी प्रजभाषा है जिसमें कविने पूर्वी शब्दों, जैसे दद, मस्त आदि का यत्र तत्र समावेश कर दिया है तो भी प्रजभाषा का मूल सीढ़न वहीं भी नीच नहीं हो पाया है। इसीप्रकार पारसी के प्रचलित शब्दों सरताज, परद, आदि को इस तरह प्रजभाषा में गुला मिला लिया है कि उनका निदेशोपन जान ही नहीं पड़ता। एक स्थल पर ‘वेदाग’ शब्द को ‘अदाग’ रूप दे दिया गया है। इसी प्रकार महार, भुञ्जाना आदि शब्द सोरभाषा में साहित्यिक भाषा में आकर सुन्दर अर्थव्यवस्था का काम देते हैं। एक ही स्थान पर कविने सभि के सहारे “आशाञ्ज” शब्द को सम्भृत

तत्सम के रूप में रख कर दुर्बोधता लादी है। और प्रवाह में तनिक व्यवधान अस्थित कर दिया है। भाषा के सम्बन्ध में हिन्दी के विद्वानों में दो मत पाये जाते हैं। एक मत बाबू मैथिलीशरण शुभ्र का अनुयायी है जो विदेशी शब्दों के सर्वथा बहिष्कार का पक्षपाती है, दूसरा मत पं. महावीर प्रसाद द्विवेदी और हरिश्चंद्र का समर्थन करता है जो संस्कृत के तत्सम और तद्भव शब्दों के अतिरिक्त देशज और प्रचलित विदेशी शब्दों को भी ग्रहण कर लेना चाहता है। हम सम्बन्ध में प्रवाग-विश्वविद्यालय के प्राध्यापक डॉ. लक्ष्मी-सागर बापटोंय लिखते हैं—“हिन्दी का सौंदर्य मेरे विचार से यही है कि उसमें तत्समता की दृष्टि से संस्कृत की सरल शब्दावली के अतिरिक्त तद्भव और देशज शब्दों जन साधारण में प्रचलित मुहावरों और कहावतों (इस सम्बन्ध में हम ब्रजभाषा से पाठ सोख सकते हैं) और केवल उन्हीं अरबी, फारसी अंग्रेजी शब्दों का प्रयोग हो जो सर्व साधारण की भाषा में सुलभ मिल गये हैं। यही हिन्दी की जातीयता है, यह उसका व्यक्तित्व है, यही उसका सौंदर्य है। इसी की रक्षा हमें करनी चाहिये।” रत्नाकर ने लोकोत्थिओं और मुहावरों का भी उद्भव शतक में अच्छा उपयोग किया है—(१) ‘दिपत दिवाकर की दीपक दिखावै कहा (२) ‘जैहै तीन तेरह तिहारी तीन पांच हैं। (३) ‘बसि बसि उड़ी बौर पावन कलाव है। (४) प्रेम अब जोग में जोग छुटै-आटै पर्यो (५) मधुपुरवारे सब एकै द्वार द्वारे हो (६) कठिन कवाले परे छाले परे प्राण के।

इनके अतिरिक्त उद्भवशतक की भाषा में भूतकालिक क्रियाओं, फारसी धातु के रूपों में स्थिरता दिखलाई देती है। भूतकालिक क्रिया के तीन रूप मिलते हैं। ‘लीन, लीन्यो, लीन्यो’। रत्नाकर ने एक ही रूप का प्रयोग किया है जिससे ब्रज भाषा के विद्यार्थियों को अध्ययन में सुविधा हो जाती है। छंदों में शब्दों को नहीं सुस्व, कहीं दीर्घ पढ़ने की आवश्यकता नहीं पड़ती। यद्यपि कवियों को इस प्रकार की स्वतंत्रता रहती है कि वे किसी छंद को छंद की सुविधा के लिये ह्रस्व या दीर्घ रूप में लिख सकते हैं परन्तु रत्नाकर ने इस सुविधा का लाभ नहीं उठाया। इसीलिये उनकी भाषा में जो हुई और टकताली है। पदयोजना भावानुवर्तिनी है जिससे कई बार संगीत की निर्धारणी प्रवाहित होती है।

### अलंकार-योजना

‘उद्भव शतक’ में अलंकार-योजना सफल-साधित है। सांग और निरंग रूपों को भरमार है। अतिशयोक्ति, वृत्त्यानुप्रास, यमक, उत्प्रेक्षा, श्लेष पद

पद पर अपनी छटा छड़ायते हैं। उनके वसिष्ठ उदाहरण नचे दिये जाते हैं—

अनुप्रास—यह अलंकार अनेक स्थानों में पद्याकार की अनुप्रास-योग्यता का स्मरण दिलाता है। "हीले से हले से हुले हुले से दिये में ।"

हाथ हाथ मे हरे मे रहे हेरत हिराने मे ॥ "

यमक—"बारनि कितेक गुह्य वाग्न। कनेक कर

बारन उबारन ही बारन यनी नहीं । "

श्लेष—पद्य-श्रुत वर्णन में कवि ने श्लेष के सहारे श्रुत विषय और घृ दावन वाक्यों की सहस्ररूप अवस्था का वर्णन किया है। शिशिरश्रुत के वर्णन में श्लेष शब्द 'माधव' स्पृश्रुत और कृष्ण दोनों का अर्थ देता है। इसी प्रकार वाग्नि शब्द बाढ़िया और बालाओ दोनों अर्थों को व्यक्त करता है। 'एकही अनग साधि साध सत्र पूरी अब, और अब रहित अराध करिहि कहा' में 'अनग' में श्लेष दर्शनाय है।

विरोधाभास— "जिनु धनश्याम घाम घाम ब्रजमण्डल में,  
उधौ । निन बसति बहार बरसा की है । "

अतिशयोक्ति— "हरि तन-गानिध के भाजन दृग्वच ते  
उमगि तपम ते सगाक करि पावे ना ।  
कहे मननाकर बिलोक ओक मडल में  
बेनि ब्रह्मद्वय उग्रव मचावे ना ॥  
हर औ ममेत हर-गिरि के गुमान मारि  
पल में पतालपुरपैठन पठावे ना ।  
कैल धरमाने मैं न रावरी कहानी यह  
बानी कहूँ राखे आये जान मुनि पावे ना ।

और भी— "सुखि जाति स्याही लेखिनी के नैकु डक लागी  
अक लागी बागद बरार करि जात है ॥"

वीर्या— "जै तो हैं हमारे हो हमारे हो हमारे हो ओ  
हम उनही की उनही की उनही की हैं ॥"

लोकोक्ति— "दिपत दिवाकर को दीपक दिखावै कहा "

प्रथ ने प्रथम छन्द में कमल को देव्य कर राधा की सुधि आने से स्मरण अलंकार भी सच गया है।



## रस

‘उद्धव-शतक’ विप्रलम्भ शृंगार का काव्य है, जिसमें गोवियों की विरह-व्यथा का सज्जल वर्णन है। गोपिकायों के भावों का आश्रय, कृष्ण आश्रयन और उद्धव के कथन तथा व्रज की श्रीकृष्ण से सम्बन्धित वस्तुएँ उद्घोषन विभाव हैं। एक स्थल पर जहाँ कवि ने कृष्ण के कृपण को काटने-झाँटने का वर्णन किया है, वहाँ वीभत्स रस की प्रतीति होती है जो रसमास है। परन्तु यह कथन गोपिकाओं के द्वारा श्रम्या के रूप में कराया गया है। शृंगार में श्रम्या भी एक संचारी भाव है। इसलिये दोष का परिहार हो जाता है। यहाँ-वहाँ गोपिकाओं ने उद्धव पर मधुर व्यंग भी किये हैं जिनमें हास्य रस की कुहार परिलक्षित होती है।

रत्नाकर को ऊँच भवप्रवण कवि की अपेक्षा सूक्ति प्रिय अधिक कहा गया है। सूक्ति-प्रिय कवि को विशेषता यह होती है कि वह मन को चमत्कृत करने वाली, उक्तियों को विभिन्न अलंकारों के सहारे पुनरुक्त करता है। उन में व्यक्तियों के हृदय को स्पर्श करने वाला गुण नहीं रहता, मन चमत्कार से चकित हो जाता है। रीतिकाल के श्रेष्ठ कवि विहारी के अनेक दोहे इसी कोटि के हैं। रत्नाकर ने भी रीतिकालीन कवियों का पथ एकदम विस्मृत नहीं कर दिया है। उनके काव्य में उनकी कक्षावाजी पद पद पर परिलक्षित होती है। श्लेष, अतिशयोक्ति, विरोध-भास के पदों में सूक्तियों का ही साम्राज्य है। सूक्तियों में कहना के सहारे कवि दूर की कौड़ी लाया करता है।

“होते कहूँ क्रूर तो न जाने करते घों कहा  
ऐसो क्रूर करम अक्रूर हैं कमायो जो।”

उसमें कवि ने शक्र शब्द पर सूक्ति का चमत्कार व्यक्त किया है। इसी प्रकार विरह-ताप की अधिकता गोपिकाओं के पञ्च-श्रेयन के व्यवसाय में प्रति-शय कितों के रूप में दिखलाई गई है।

“मोर पंखियाँ की मोरचारो च ह चहन को  
उषव । अस्त्रियाँ चहे न मोर पंखियाँ चहे।”

उक्त पंक्तियों में मोर पंखियाँ जिनमें अस्त्र बनी हुई भागती हैं, उक्ति-चमत्कार का साधन बनी है। उद्धव शास्त्र में सूक्तियों के अतिरिक्त सग्ल भाव-व्यंजना भी पाई जाती है। गोपिकाएँ उद्धव से कहती हैं—

“सहि हैं तिहारे कहे साँझति सबै पे बस  
ऐतो कहि देव कि कन्हैया मिलि जाइगो।”

जिसे उद्गारों में भाव की गहनता स्पष्ट व्यक्त है। कृष्ण का प्रेम भी कितना आनुरतामय है, जो वे कहते हैं—

“फिरत हुने जू जिन कु जनि में आठो जाम  
नैननि ॥ अब सोई कु ज फिरिबो करें ॥”

कवि ने अनुभावों के द्वारा जो भाव व्यञ्जना की है, वह उद्भव शक्त की अपनी विशेषता है।

“नैकु” कहि नैननि अनेक कहि नैननि सौं  
रही सही सोई बही दीन्ही हियकीन्ह सौं ॥”

इसी प्रकार कृष्ण की भी व्याकुलता का चित्रण निम्न पद में है।

“नोर हूँ, रहन लागि बात अँलियानि है”

“उलसि उलसनि लौं यहि यहि आसनि सौं

भूरि भरे हिय के हुलास न उपात हैं ॥”

गोपिकाएँ जब कृष्ण का सन्देश सुमती हैं तब उनके शरीर पर जो विभिन्न सात्त्विक भावों की अभिव्यक्ति होती है उसमें कवि कहने और न कहने योग्य सभी भावों की व्यञ्जना कर देता है।

× × × × × × ×

कवि ने अनेक कवियों में इस प्रकार की पद योजना की है कि उनमें एक शब्द चित्र दिख जाता है। उदाहरण के लिये कृष्ण की राधा के प्रति आनुरता, उद्भव का एक हाथ-पाती पर और एक हाथ छाती पर, गोपिकाओं की “मूरति निरास की सी आस भरी ज्ये रही।” और “उचकि पद कज्जनि के पंजनि पर पोछ्य पेलि पाती, उतती छांहनि छब रहो।” “हम क्यों लिख्यो है कहा, हमकौं लिख्यो है कहा, हमकौं लिख्यो है कहा, करन सब लग्यो।”

‘उद्भव शक्त’ में रसनाकर जी की चमत्कृत कर देनेवाली सूक्तियों की बहुलता के अतिरिक्त भाव प्रवर्णना का तत्त्वभी कम नहीं है। प्रारम्भ ही में श्रीकृष्ण का यमुना स्नान ने समय प्रसङ्ग में बहने वाले कमल को देख कर राधिका की स्मृति से मूर्छित हो जाने का दृश्य कवि की सुकुमार भवनामयी वर्णना का श्रेष्ठतम है। अनुभावों के द्वारा भावामिव्यञ्जना भी अधिक मधुर हुई है। निम्नप्रसङ्ग भृंगार की विरह-व्यथा का चित्रण—

“नैकु” कहि नैननि अनेक कहि नैननि सौं

रही सही सोई बही दीन्ही हिय कीनि सौं ॥”

कितना सजीव है। भृंगार रस की पूर्ण निष्पत्ति उत्पन्न अनुभावों में हो जाती है।

कृष्ण का यद विमूर्तना कि जिन तु जो मैं हम आठो जाम घूमते थे, अब “नैननि में सोई कु ज फिरिबो करें” स्मृति नामक संचारी भाव का प्रकाश

कर रहा है। उसी प्रकार उनका यह कहना भी शृंगार रस का स्मृति संचारी भाव का उदाहरण है—

सुधि ब्रजवासिनि दिवैया सुख रासिनि की  
उधौ ! हम को नित बुलावन वौ आवती ॥

इसी प्रकार श्रीकृष्ण की व्याकुलता का चित्रण जो ऊँची के व्रज प्रस्थान के समय अनुभावों के द्वारा किया गया है, काफी हृदयस्पर्शी है। शीतुक्य भाव का सुन्दर निरूपण यहाँ मिलता है जहाँ उद्धव कृष्ण का पत्र गोपिकाओं को दिखाते हैं और गोपिकाएँ पैरों के पैरों पर उभक उभक कर पाती देखती हैं और पूछती हैं—

“हमको लिख्यो है कहा, इनको लिख्यो है कहा, ” उद्धव जब गोपिकाओं की दशा देखते हैं तब उनके मनकी अवस्था भा इन पंक्तियों में कितनी सुन्दरता से व्यंजित हुई है—

हीले-से हीले-से से हूले हूले-से हिये में हाव !

हारे-से हरे-से रहे हेरत हिराने-से ॥ ”

गोपिकाएँ भी उद्धव से बातें करते करते कई स्थलों पर भाव-विभोर हो जाती हैं। उनका आत्मविश्वास कि श्रीकृष्ण अलख, अरुण ब्रह्म नहीं है, निम्न पंक्तियों में प्रकट है—

“लख जनभूप रूप अलख अरुण ब्रह्म

हम न कहैगी दुप लख कहिबो करी । ”

तभी वे कहती हैं कि हमारे कृष्ण तो हमारी गाय दुहते थे, हमारे साथ बिरकते थे-माखन खाते, वेणु बजाते और गीतें चराते थे—‘दुम्भारा’ अलख अरुण ब्रह्म कहो उद्धव ! हमारे कौन काम आयेगा—? हमलिये वे सहज भाव से कहती हैं कि हम किसी ब्रह्म के पाप की चेरी नहीं हैं। हम तो एक कृष्ण का ही दासी हैं। इसलिये वे शिवाचा बांध कर कहती हैं—

“वे तो हमारे ही हैं, हमारे ही हैं, हमारे ही हैं । ”

उद्धव जब गोपिकाओं के स्वामयिक तर्क और प्रेमातिरेक से हतबुद्धि हो जाते हैं और गोपिकाओं के भक्ति-भाव में डूब कर मथुरा लौट आते हैं, उस समय की उनकी अनुत्तम-भरी आत्मव्यक्ति हृदय पर प्रभाव डालती है। वृंदावन की गोपिकाओं के दर्शन जिन आँखों में एकबार हो चुके हैं, उनके आँसू भी इतने पवित्र हैं कि उन्हें उद्धव पृथ्वी पर नहीं-मिरने देते। उन्हें अपनी बहो-लियों से पोछते हैं। श्रीकृष्ण भी उन आँसुओं का कम मूल्य नहीं आँकते। वे भी उन्हें अपने पट से पोछकर आँखों में लगा लेते हैं और इन प्रकार गोपिकाओं के मिलन-स्पर्श का सुखानुभाव करते हैं। अतः यह निश्चय है कि जहाँ उद्धव-शतक में बौद्धिकता पाई जाती है वहाँ हृदयस्पर्शी भाव-यंगन भी है।

जयशंकर प्रसाद की 'सुन्दर' में मन को बाण और भीतरी दोनों प्रवृत्तियों का निरूपण है। "श्रौत" के बाद प्रकाशित होने से उसमें रुढ़ता की नभ अंगड़ा-सी "उठ रही है और पलायनवाद का स्वर सुन पड़ता है। उसमें ऐतिहासिक घटनाओं पर आधारित जो चित्र हैं, उनमें भी निराशा, निर्वेद और वेदना रह रह कर रहस्य छठी है। सप्रह में कुल १० रचनाएँ हैं। उनमें अपने युग की साहित्यिक लहर का पूरा निर्वाह है, यद्यपि कतिपय रचनाएँ बहिर्मुखी हैं, तो भी उनमें गति तटस्थ नहीं है, वह केवल घटनाओं का दर्शक मान नहीं है, रचनाओं में अन्तर्भावना भी प्रातिपन्नित है। लहर का रचना-काल छायावाद और रहस्यवाद से अभिभूत रहा है। यदि ने छायावाद की वेदनामयी अनुभूति की साक्षात्कृत अभिव्यक्ति के रूप में स्वीकार किया है।

इन कविताओं में रीतिकालीन प्रचलित परम्परा में ( जिसमें बाह्यवर्णन ही प्रधानता रही है, ) भिन्न भावाभिव्यक्ति हुई है। नवीन भाव आन्तरिक स्तर से पुष्कलित है। पर आन्तरिक स्तर प्रकृति के साथ तब ही परिमित नहीं है। कुछ समीक्षकों ने छायावादी रचनाओं के सम्बन्ध में विवेचन करते हुए लिखा है कि जो रचना प्रकृति के साथ कवि की भीतरी अभिज्ञान-रागात्मिका वृत्ति-को अभिव्यक्त करे, वह छायावाद का रूप है और जो परोक्ष सत्ता के प्रति करे, वह रहस्यवाद की वृत्ति है। पर प्रसाद यह नहीं मानते। वे कहते हैं कि छाया भारतीय दर्श में अनुभूति और अभिव्यक्ति की प्रतीति पर अधिक निर्भर करती है। "ध्वनितमयता, साक्षात्कृता, मोन्दयमय प्रतीक-विधान तथा स्वानुभूति की विभूति छायावाद की विशेषताएँ हैं।" आने भीतर से मोती के पानी की तरह अन्तर स्तर करके भाव समर्थन करनेवाली अभिव्यक्ति-छाया-कान्तिमयी होती है। "रहस्यवाद को उन्होंने 'ग्रहम्' का 'इदम्' से समन्वय करने का सुन्दर प्रयत्न माना है और यह अपरोक्ष अनुभूति समरसता तथा प्राकृतिक सौन्दर्य के द्वारा सम्भव है। हिंदी कविता में रहस्यवाद में विरह भी युग की वेदना के अनुकूल मिलन का साधन बनकर इस में उब्झावित है। एक वाक्य में प्रसाद ने इस का यह सूत्र प्रस्तुत किया है— काव्य में आत्मा

की संकल्पात्मक-मूल अनुभूति की मुख्य धारा रहस्यवाद है। प्रकृति का आत्मा से पृथक्करण नहीं वरन् उसमें पर्यवसान अन्देष्ट है और अन्देष्ट आत्मा और जगत की भिन्नता का विकास है। प्रसाद ने रहस्यवादी रचना में प्रकृति का आत्मा में पर्यवसान माना है। आत्मा में उल्लास सहित अन्देष्ट भावना की प्रतिष्ठा ही रहस्यवादी कवि का लक्ष्य होता है। कवि ने छायावाद और रहस्यवादी रचनाओं में यही मोद माना है कि एक में जहाँ स्वानुभूति को विशिष्ट शक्त में अभिव्यक्ति है वहाँ दूसरी में 'अहम्' का 'इदम्' से समन्वय है। पं. रामचंद्र शुक्ल ने छायावाद का सामान्यतः यह अर्थ किया है कि उसमें प्रस्तुत के स्थान पर उसकी वर्णना करने वाली छाया के रूप में अप्रस्तुत का कथन। यह अर्थ फरासीसी प्रतीकवाद का पर्याय है, ज्ञान पड़ता है। इस शैली के भूत शुक्लजी ने छ यावाद शब्द का प्रयोग विशिष्ट शैली के अतिरिक्त उस रहस्यवाद के अर्थ में भी किया है वहाँ कवि उस अनन्त और अज्ञात प्रियतम को आत्मन बनाने पर अत्यन्त चिन्तमयी भाषा में प्रेम की अनेक प्रकार से व्यक्तता करता है। शुक्लजी ने छायावाद के इस अर्थ को ग्रहण करनेवाली केवल कवियित्री महादेवी वर्मा को माना है। प्रसाद, पन्त आदि को छायावाद के शैलीकार के रूप में स्वीकार किया है, जो चिन्तमयी भाषा में प्रतीक पद्धति पर अपने को व्यक्त करते रहे हैं।

'स्तुति' में कवि ने छायावाद के दोनो रूपों का उदाहरण प्रस्तुत किया है। महादेवी ने जहाँ अगोचर प्रियतम के लिये विरह-मिलान के मादक चित्र अंकित किये हैं, वहाँ प्रसाद ने भी अपने प्रियतम की अलख मिचौनी और मोड़ा का उल्लासमय वर्णन किया है। वे उससे कहते हैं कि वह किसी प्रकार भी अलखों से ओझल होकर नहीं जा सकता—

आकुल अकुल बनने आती,  
अब तक तो है वह आती  
देव लोक की अमृत फया की माया—  
छोड़ हरित कानन की आलस जाया—  
विश्राम माँगती अपना।  
जिसका देखा था सपना—  
निस्सीम न्योम तल नील अंक मे,  
अरुण ज्योति की मोल बनेगो कब सलोल  
हे सागर संगम अरुण नील !

निज प्रलज्जों के अघवार में तुम कैसे छिप आओगे ?  
 इतना सज्जम कुतूहल, ठहरो, यह न कभी बत पाओगे ।  
 देख न लू इतनी ही तो है इच्छा लो मिर मुझा हुआ ।  
 कीमल फिरख उँगलियों में टँक दोगे यह दृष खुला हुआ ।  
 मिर बह दोगे, पहिचानो लो मैं हूँ कौन बताया लो ।  
 मिन्नु उन्हीं आरा से, पड़ेने उनरी हूँमी दबाया लो ।  
 मिर भरे निज शियल मूढुल अचल को अघरो से पकड़ो ।  
 बेला भंत चली है चचल साजुलना ने आ जकड़ो ।

प्रमाद का प्रियतम पुरुष नहीं नारी है और उपर्युक्त वक्तव्यों में नारी ही प्रेमादा का ही उन्मादकारी चित्रण है । इसी सहीम आत्मभक्त की कवि ने अमीम का रूप दे दिया है । उनकी कामना है—

“तुम हो नीन और मैं क्या हूँ, इस में क्या है घरा सुनो !  
 मानस जलधि रहे चिर जुगित, मेरे त्रितिज उदार रनो ।”

कवि अपने प्रियतम को अपने मन में ही सदा बसाये रखना चाहता है । इसीलिये कहता है— मानस जलधि रहे चिर जुगित ।, नितिज' सम्बोधन से यह प्रतीत होता है कि प्रियतम दृष्टिगोचर नो होता है परन्तु आत्मगत नहीं होता, वह अपनी दूरी बनाये रहता है । सम्भक्त त्रितिज शब्द से आचार्य शुक्लजी ने कविता के आत्मभक्त में रहस्यात्मकता का आभंग पाया है । परन्तु वास्तव में देखा जाय तो “हे सागर संगम अदण नील” में कवि ने आत्मा का परमात्मा में ‘अहम्’ का ‘इहम्’ से पर्यवसान लक्षित किया है । अतएव हममें रहस्यवाद उन्नी स्मृता के साथ मिललाई देता है । आत्मा युगयुग से परमात्मा में विलीन होने के लिये स्वप्न देखती रही है और जब मिलन बेला आई तो संसार की मग विलासिता को त्याग कर उत्प्लाव के साथ उसमें एकाकार हो गई । इसी तथ्यकी कवि ने गंगा और सागर के विलीन में व्याख्यान किया है । प्रमा, सौन्दर्य और प्रेम के करि हैं । उनके लिये प्रेम ही परमेश्वर है और परमेश्वर ही प्रेम है । लहर के प्रथम गीत में ही कवि गाता है—

ओ प्यार पुलक से भरी दुलब  
 आ चूम पुलिन के निरस अघर ”

जीवन के मुख दुस्समय दो किनारों (पुनिन) को कवि मिर से माधुर्यपूर्ण बनाना चाहता है । वह जैसे अपने शुष्क जीवन से ऊब उठ रहा । इसीलिये जब कभी उसके जीवन में कुछ छत्र स्नेह की अर्द्रता लेकर आते हैं, तो वह गा उठता है—

“अरे आगई हैं भूली-सी मधुशतु दो दिन को  
छोटी-सी कुटिया मैं रच दूँ, नई व्यथा साधिन को ॥”

‘नई व्यथा-साधिन’ से कवि का तात्पर्य प्रेम की पीड़ा से मालूम होता है। वह इस नई साधिन को नई कुटिया में बसाकर दुलाराना चाहता है। प्रेम के क्षणिक वसन्तागम का वह एकान्त में खूब उभोग करना चाहता है, शुष्क वातावरण को बहुत दूर भगा देना चाहता है, इसीलिये कहता है—

‘बसुधा नीचे ऊपर नम हो, नीड़ अलग सबसे हो ।’

भक्ताइ खंडके निर पतझड़ में भागो खूबे तिन को ॥

उभी आशा के अंकुर फूलोंसे शीर सिहरन से भरी हुई मलयामिल की लहरें आयेगी। वसन्त के रूपक में कवि ने अपने प्रेमी जीवन की क्षणिक सुखमयी वृद्धियोंका स्मरण किया है। एक गीत में प्रेयसीके उपेक्षामय व्यवहार की शिकायत है—

“निधरक तूने ठुकराया तब मेरी टूटी मृदुप्याली को

उसके खूबे अघर माँगने तेरे चरणों की लाखी को ॥”

इन पंक्तियों में कवि कहता है “मेरे होंठ तेरे चरणों को चुम्बना चाहते हैं।” जिस समय निष्ठुर प्रेमी की मिलन-कामना हूक उठी, उसका सारा शरीर और मन हलचल से भर गया। इस भाव को उसने निम्न पंक्तियों में व्यक्त किया है—

“निदय हृदय में हूक उठो क्या, सोकर पहली चूक उठी क्या,

अरे कसक वह कूक उठो क्या, झंकृत कर सूखी डाली को ?

‘सूखी डाली’ शब्द में आशिक की ठठरी-मययष्टि की व्यञ्जना है। कवि अपने प्यार करनेवालेको भा एक गीत में खोज रहा है। वह प्रेमी अपने निष्ठुर व्यापारी में सुख माना करता है पर अपने प्रेमी को चुपचाप भरते देखकर उसमें भी कड़वा काँप उठी है—

“निष्ठुर खेहो पर जो अपने रहा देखता सुखके सपने

आक लगा है क्या वह कँपने देख भीन मरनेवाले को ?”

संसार की संघर्षमयी स्थिति से कवि दूर भाग जाने की भी कामना करता है। वह कहता है—

“लेचल मुझे सुल्लावादेकर मेरे नाविक ! घीरे-भरि

जिस निर्जन में सागर-लहरी, अग्नर के फामों में गहरी

निश्चलप्रेमकथा कहती हो, तज को लाहलकी अबनोरे ॥”

वह ऐसे एकान्त स्थल पर भाग जाना चाहता है जहाँ तारी मरी रत में शान्त चित्त होकर थका हुआ जीवन, विश्राम-सुखका अनुभव करे।

यौवन की अधीरता का चित्र भी कवि ने अंकित किया है—

“आह रे यह अधीर यौवन ।”

यौवन बरसाती मादला का घटटोप है जो मादकता को वर्षा करता है और बुद्धि विवेक के प्रशास को ढंक देता है। मादकता के आकाश में कभी कभी बिजली ने गगन बुद्धि कौंश भाती है। सातत्य यह कि यौवन मादकता प्रदान होता है। उस समय विवेक की कमी रहती है। अधरों में अधरोकी व्यास और नयनाभे दशन की ऊन्धरा आपूर रहती है। “तुम्हारी आँखों का रचन” शीघ्र कविता में कविने अपनी ही आँखों के रचन का स्मरण किया है। आ मानुषगर्भो लाक्षणिक शक्ती मे व्यक्त कर कविने अपने युगही काव्य प्रवृत्ति प्रदर्शित की है। बाह्य प्रवृत्तिके चित्रण में भी कविने यही वृत्ति दर्शाया है। उप काल को नारी रूप प्रदानकर एक आकर्षक चित्र खींचा गया है—

“बीती बिभायरी जागरी

अन्धर-गनघट में डूबी रही—

साग पट ऊपा-जागरी ।

खग गुल गुल गुल सा बोल रहा,

निसलय का अचल बोल रहा,

तो यह लालिका भी भर लार—

मधु मुकुल नवल रस गागरी ।”

यदि कवि “बीती बिभायरी जागरी” न कहता तो शेषव्यक्तियाँ ध्वनिबान्य का अन्ध उदाहरण उन्नी। परन्तु पहली पंक्ति में प्रातः काल होने का भाव स्पष्ट हो जाने से यह गुणीभूत व्यंग्य का उदाहरण रह गया है।

‘नौमल तुमुमों को मधुर रात’ के वर्णन में सजीवता है। ‘दे कुछ दिन कितने सुन्दर प’ में वर्षा के वर्णन के साथ-साथ कवि ब्रंचन का प्रतिनिध एक नई स्त्री की प्रस्तुत कर रहा है।

‘लहर’ में अनेक रचनाएँ रागात्मक प्रतीत होती हैं। पर उनमें भी कवि की रागात्मक छाया देखी जा सकती है। “थरी बरखा की शान्त कछार ।” में मूल गव बुटी निहास-उत्सव का गोल बुद्ध भगवान के संदेश की प्रतिध्वनि सुनात है। “जगती की मंगल मयी उग वन कदला उस दिन आई थी” “मे कल्या शब्द बुद्ध का प्रतीक है ‘बुद्ध भगवान के आजाने पर आधम में मनुष्य ही महा मृगो, खया तक का कष्ट मय गया था—भगवान की पदध्वनि सुनते ही विपदा का फलायन हो गया था।



“अशोक की चिता, मैं हिंसा के प्रति सम्राट की विरक्ति प्रकट की गई है। अशोक भूमि पर नहीं मानव-मन पर शासन करना चाहता है। धू-धू जलने वाली वसुधा में जड़-चैतन्य सभी झुलस रहे हैं, तभी कवि अशोक के साथ कहता है—वह आवन करुणा की तरंग।

जलता है यह जीवन-पतंग।

‘शेरसिंह का शस्त्रसमर्पण’ रचना सिक्ख और अंगरेजों के बीच होने वाले द्वितीय युद्ध से सम्बन्ध रखती है। रणजीतसिंह के मर जाने के बाद उनके नाबालिग पुत्र की देख संभाल रणजीतसिंह की पत्नी के अतिरिक्त लालसिंह पर भी आ पड़ी थी। लालसिंह अंगरेजों को औरसे व्यवस्थापक (दोषान) का कार्य करता था। इसके पूर्व शेरसिंह यही कार्य करता था। ब्रिटिशान वाला भाग में सिक्खों और अंगरेजों फौजों में भीषण युद्ध हुआ था जिसकी वजह से इंग्लैण्ड के शासकों तक में अनुभव हुई थी। नेपोलियन को परास्त करने वाले जनरल द्यूकआव वेलिंगटन ने अपनी सेवाएं सिक्खों को देने के लिए अर्पित की थी पर वहाँ तक मोक्ष नहीं आई। अंगरेजों ने राम दाम दख-मेद से सिक्खों का नैतिक स्तर गिरा दिया। लालसिंह भी शोक कर अंगरेजों से नहीं छोड़ा परन्तु शेरसिंह ने शक्ति रहते युद्ध किया और अन्त में उसने १०-६ १८४६ में जनरल विलबर्ट के आगे हथियार डाल दिये। जिस समय शेरसिंह और उसके साथियों ने शस्त्र अर्पित किये, एक बूढ़ा सिक्ख प्रश्नों के अन्धार के सामने आकर साशु बोल उठा—आज रणजीतसिंह मर गया। इस बटनापर प्रो. सहज ने यह लिखा है कि शेरसिंह और रणजीतसिंह एक ही हैं। यह कथन इतिहास-द्रोह गलत सिद्ध होता है। कविता में ‘शेर्पंचनद का प्रवीर रणजीतसिंह, आज मरता है देखो’ में कवि का यह तात्पर्य है कि आज हमारे हथियार रख देने के बाद रणजीतसिंह की वस्तुविक मृत्यु हुई। अब तक शस्त्र हमारे हाथ में थे तब तक हमारा सरदार माना जीवित ही था।

“पेशोलाकी प्रति ध्वनि” में उदयपुर के राजा प्रताप की गौरवगाथा और राजा का अपनी वर्तमान संगति की दुर्दृष्टा पर चोत्कार सुन पड़ता है। पेशोला उदयपुर की निकटवर्ती एक झील का नाम है। “प्रलय का छाया” में गुजरात की अपने समय की अत्यन्त सुंदरी रानी कमला का स्वगत (मोहन सिंहवलोकन) है जिसमें प्रताप की उम्रसे है। अलाउद्दीन खिलजी ने गुजरात की दो प्रसिद्ध वस्तुओं—कमला और गुलाम गानिक को बन्दी बन कर अपने प्रासाद में रखा था। कमला ने पतिनी के समान अपने सतीत्व की रक्षा नहीं की। प्रत्युत उसने अलाउद्दीन को आत्म-समर्पण कर दिया था। अलाउद्दीन से उसके दो बाल संतति भी हुई थीं। कहा जाता है कि गुलाम ने

विष देकर गलाउहीन की इत्यागर डाली थी और वह स्वयंशामर बन गया था। उसीने, जो मुमद कहलाने लगा था, कमला का अन्त कर डालने का उपक्रम रचा था। उसी समय कमला माना अगने आगे प्रत्यक्ष की क्षया देख कर कौन उठा है और उन्हा क्षणो म उमने अपने गत आउन का इस कविता में सिंहावलोकन किया है।

‘लहर’ की रचनाओं में रजि की व्यापक दृष्टि को देखकर आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने काफी सतोष व्यक्त किया है। उनकी बहुमुखी प्रगुति आचार्य के आदर्श के अनुकूल प्रतीत होती है।

## ‘पन्त’ की बहिर्मुखी साधना : ३१ :

काव्यवाद-युगकी प्रसाद, पन्त और निराशावादी प्रवृत्ति है। ‘अपराध’ ने ‘भय’ (नारी), ‘पन्त’ ने ‘प्रकृति’ और ‘नियन्त्रण’ ने ‘पु.स’ के प्रति अधिक अभिप्राय व्यक्त किए और इस प्रकार आधुनिक हिन्दू-धर्मवादी विविधता के दर्शन कराये हैं। आज हम ‘पन्त’ को काव्य-साधना के एक रूप की विवेचना करना चाहते हैं। पन्तकी अभी तक याद कीवता-मुक्तकी हमारे सम्मुख आ चुकी है। उनका रचना-काल की दृष्टि से यह क्रम है—(१) बीसा (१९१८), (२) ग्रन्थि (१९२०), (३) फलक (१९२२-२६), (४) गुञ्जन (१९२६-३२), (५) युगान्त (१९३५), (६) युगनाथी (१९३७-३९), (७) ग्राम्या (१९४०), (८) स्वर्ण-किरण (१९४७), (९) स्वर्ण-पुष्प (१९४८), (१०) नखुष्माक्ष (१९४८), (११) युगपथ (१९४९), और (१२) उत्तर (१९४९)। इनके अतिरिक्त कविने दूनों संग्रहों से मुनकर दो रचना-संग्रह और सम्पादित किये हैं, जो ‘बहिरुचिनी’ और ‘आधुनिक कवि नाम से प्रकाशित हुये हैं।

कविकिञ्चोर कविमें प्रकृति के मार्ग से शरीरजवाके प्रति कुतूहल का माध्यात्म होता है परन्तु आधुनिक बहिर्मुखी के साथ-साथ उसकी रचना में भी परिवर्तन हो जाता है। अतः हम कवि की बीसा में अन्तःस्था, ग्रन्थि में उप-जगत का—विशेषतः नारी का—फलकमें प्रकृतिका, युगनाथी और ग्राम्यामें समाज (वाद) का, ‘स्वर्ण-किरण’ व ‘स्वर्ण-पुष्प’ में अवचेतन मन का तथा ‘उत्तर’ में अवचेतन मन का आध्यात्मिक-विकास-स्तर मुनते हैं। कविने अपनी किञ्चोरप्रथाकी मनोभूमिका प्रतीक संरूप में इस प्रकार चित्रकन किया है—“जब मैं छोड़-का चंचल भयुक्त किञ्चोर थी, प्रकृति मेरे हृदय में भीठी स्वप्नोसे से भरी हुई चुप्पी अंकित कर चुकी थी जो बंछे मेरे भीतर छपकत तुलसे सड़ों में वष उठी थी। मेरे मनमें बरछ की ऊँची चष-कीकी चोटियाँ रहस्य मेरे शिखरोकी तरह उठने लगी थीं, जिन दर सदा दुःख नीला आकाश देसमी चन्दोचित तह जालों के समाने चढ़गता काल या और सर्वोन्नी दिग्गज का आकाशजुम्बी सौन्दर्य मेरे लट्ठ पर एक मलमल सैदाकी तरह एक स्वर्णमुखी आदर्शनी तरह एक चक्षक चिरद आनन्द

सौंदर्य तथा तब पुन पवित्रताकी तरह प्रतिष्ठित हो चुका था । यह किशोर मनोनुति, जिसने परोक्षको मर्कटनेकी जितना उत्पन्न की थी, सीधही प्रकृतिकी ओर मधन ही गई और फिर प्रकृतिमें व्यष्टिमें (नारी) वेन्द्रित हो गई । पर यह अवस्था भी अल्प समय तक न रही । व्यष्टिसे समष्टि तथा समष्टिसे पुन अम्यन्तरकी ओर उन्मुख है । दूसरे शब्दों में स्थूल से सूक्ष्म और सूक्ष्म से पुन स्थूलकी ओर उमकी यात्रा हो रही है । हेगलका कहना है कि कवि समारंभ करने पर प्रविष्ट होकर आत्मानुभूति प्राप्त करता है और उस अनुभूतिकी अपनी प्रवृत्ति (Mood) के अनुसार व्यक्त करता है । पठ का करि, यदि हम अगरेजी शब्दका प्रयोग करें, तो कह सकते हैं (Moody) है—लहरी है । प्रारम्भमें ऐसा लगता है, जैसे उसे आत्माका स्वर सुन पडा हो, कि जमे प्रकृतिने उसे मौन निमग्नण दे चुना लिया हो । वह द्रन्तमुखी ने बहिर्मुखी बन पर जब किसी के धने, लहरे रेशमके बालका वीन्दयं उसे उलझाने लगा तो वह सर्वथा मानवीय रूप का गायक बन गया—

“तुम्हारे रोम रोमसे नारि ।  
मुझे है स्नेह अपार ।  
तुम्हारे मृदु उममें मुकुमारि ।  
मुझे है स्वर्णगार ।  
तुम्हारे गुण हैं मेरे गान  
मृदुल दुर्लभा, ध्यान,  
तुम्हारी पावनता, अभिमान  
शक्ति पूजन सम्मान,  
तुम्हीं हो स्पृहा, ग्रभु ओ हास  
सृष्टिके उरकी संस”

और भी,

“तुम्हारी आँसोका आकाश,  
सरल आँसोका नीलाकाश ।  
रख गया मेरा खग अनजान,  
मूर्खवृत्ति । इनमें खग अन्धान । ,,

परन्तु जब नागने प्रेमसे, जैसाकि ‘प्रस्थित’में प्रतिध्वनित है, कविको निराशा होती है, वह ‘प्रसाद’ के गमान व्यष्टिके मोह को त्यागकर समष्टि प्रेमी बन जाता है और जब उसे अनुभव होना है कि व्यक्तिके आत्मिक निरासके बिना समाजका विकास सम्भव नहीं है तब वह पुन व्यक्ति अथवा आत्मवादी बन जाता है । इस समय वह आत्मिक प्रवृत्तिके इसी धरातलपर है—वह नीतिवैषम्य

आध्यात्मिक जीवनके समन्वयके लिए कानून दीसता है। उसका विश्वास है कि इसी समन्वयमें मानवकी पूर्णता निहित है। कवि आरम्भको 'मानव-मान, का परिष्कृत रूप मानता है, उसकी प्रत्यक्ष सामे उसका विश्वास नहीं है। शम्भे यह कहता है—

“आज हमें मानव-मानको करना ब्रह्माके शर्मिस्तुल ।”

यहाँ यह बात स्मरण रखना चाहिये कि पन्तकी आध्यात्मिकता धर्मिक भूमिपर स्थित नहीं है। यह मनोवैज्ञानिक है। उनपर चिन्तनानन्दका प्रभाव अमिट रूपसे पड़ा है। इसीलिये वे आदित्यवादीके मूल सिद्धान्त विभिन्नतामें एकता (Unity in diversity) के दर्शन करते हैं। पाश्चात्य मानववाद भी आदित्यवादके इसी सिद्धान्तकी प्रतिध्वनि है। पन्तकी 'अन्योन्या' में यही मानव-वाद है, मिश्रण-विकास 'युगान्त' के बाद 'युगवासी' श्री 'शाम्भु'में विवाद रूपसे हुआ है। इनकी रचनाके समय कविराज मार्क्सवादी सिद्धान्तोंका प्रभाव पड़ रहा था। साथ ही यह देशमें अन्तिम उत्थित करनेवाले माधवीवादके प्रति भी आक्रान्त था। मार्क्सवाद नहीं भौतिक उत्थर्गमें आस्था रखता है, माधवीवाद उसका ठीक विरोधी है। यह मोनरी संघर्ष द्वारा सुधार चाहता है। मार्क्सवाद वर्ग-युद्धका पक्षपाती है और माधवीवाद वर्ग-युद्धकी अपेक्षा वर्ग-समन्वयको समर्थन करता है पन्तके वर्ग-युद्धको मान्यता नहीं दी, माधवी (वाद) के समान ही उसमें उन्होंने माधवी शान्तिके चिन्ह नहीं देखे। पन्त वास्तवमें मार्क्सवाद और माधवीवादमें समन्वय स्थापित करना चाहते थे। परन्तु दोनोंका दृष्टिकोण इतना विभिन्न है कि समन्वय प्रतीत होता है। पन्तके, जिस समय व्यापारवादसे विवाद लेनी चाहिये, यह वस्तुतः 'आधुनिक कवि' में प्रकाशित किया, 'आधुनिक' इसीलिये अधिक नहीं रहा कि उनके पास अन्तिमके लिये उपयुक्त मनीषित आदर्शोंका प्रकाशन, नवीन मानवाका सौन्दर्य-बोध, नवीन विचारोंका रूप नहीं रहा। यह काल न रहकर अलङ्कृत संकीर्ण बन गया। हिन्दी कविता व्यापारवादके रूपमें हास्यपूर्ण वैयक्तिक अनुभवों, ऊर्ध्वमुखी विकासकी प्रयत्नियों ऐश्वर्य जीवनकी आकांक्षा-सम्बन्धी स्वप्नों, निराशाओं; संवेदनाओंकी अभिव्यक्ति करने लगी; अन्तिमगत जीवन-संघर्षोंसे द्रुत होकर पलायनके रूप में कुछ-कुछ, आशा-निराशाओं में सामंजस्य स्थापित करने लगी। आपेक्षकी पराजय लक्षमें निरपेक्षकी लक्षके रूपमें सौमन्यवत् होने लगी।<sup>२०</sup> मार्क्सवादो प्रभावका ही यह परिणाम था कि वीत यह भी कहने लगे थे कि “आज परिस्थितियोंके बदलनेसे सांस्कृतिक क्षेत्रोंमें परिवर्तन होता है।”<sup>२१</sup>—“अनुभवकी सांस्कृतिक चेतना उसकी वस्तु-परिस्थितियोंसे निमित्त सामाजिक सम्बन्धोंका प्रतिबिम्ब है।”<sup>२२</sup> परन्तु सन् १९४४ के बादसे ऐसा श्रवित होता है कि उनकी यह धारणा परिवर्तित हो गई—

“साप्तांगिक जीनासे कहाँ महत् अन्तर्मन ”

जैसा कि ऊपर कहा गया है, हरि अब माय परिस्थितियों को बदलनेकी अपेक्षा पहले मानव मनकी ( भीतरी ) परिस्थिति व परिवर्तन आरम्भ करने लगा है । कविने इस परिवर्तित दृष्टिकोणपर आर्यभट्टकी आत्मरिक्ततावादी साधनाका प्रभाव परिलक्षित छोड़ा है । इस तरह हम देखते हैं कि पत्रका कवि गायमक ( Dynamic ) है । भीतरी और बाहरी परिस्थितियासे वह सदा प्रभावित होता रहता है । “मैं अपने युग, विशेषतः देश, को प्रायः सभी महान् विभूतियाँ तथा वंशस्वामी प्रभावित हुआ हूँ । ‘गीता’, ‘रत्न’ कालमें मुक्तक कवीन्द्र रवीन्द्र तथा स्वामी विवेकानन्दका प्रभाव रहा है, युगान्त एव वाग्व्यास रचिताग्रिम महात्मार्गके व्यक्तित्व तथा मार्कण्डेय दर्शन का । किन्तु इन सबमें जो एक परिपूर्ण एवं सन्तुलित आदर्श आत्म व स्वतन्त्रता या उनकी पूर्ण मुक्ति भी आर्यभट्टके जीवनदर्शनमें मिली । —इस आन्तरिकी में इस विश्व सत्तात्मिक कालने लिये अत्यन्त महत्त्वपूर्ण तथा अमूल्य समझना है ।”

महात्मार्गने जिस प्रकार सत्यके प्रयोग किये थे उसी प्रकार सम्मान; पन्त भी । अन्दाजित्वात् क्षेपण अपनी प्रवृत्तियोंका प्रयोग प्रकाशित करते दृष्टिकोचर होते हैं । उनमें कौन से प्रयोग सत्यिक व प्राप्ति करेंगे, यह कालके गर्भमें है, परन्तु यह निस्संकोच कहा जा सकता है कि निशेध कवि पन्त लक्ष्मणात्मक अभिव्यक्ति रखने हुए भी अधिक प्रसादिन है और प्रौढरूप पन्त अभिधामूलक अभिव्यक्तिमें भी अधिक दृढ़ है । उनकी आधुनिकता व रचनाएँ अल्पक मनके उच्च स्तरका गान कराना चाहती हैं । इसमें आत्माके अन्तः, धीमेधसे परिचय प्राप्त होता है और मनुष्यी अनेक प्रकारकी वृत्तियाँ, सहीसाँताएँ और दुर्बलताएँ खूब होती हैं । ‘उत्तरा’ में कविने लिखा है—“एकनाका मिद्वान्त अन्तर्मनका मिद्वान्त है, विविक्तताका मिद्वान्त अन्तर्मन तथा जीनाके स्तरता, दूसरे शब्दों में एकताका दृष्टिकोण ऊर्ध्व दृष्टिकोण है और विभिन्नताका समदिक्, विविध तथा अभिधामका हमारा जीवन सत्यका महत् अन्तर्गत गुण है । इस दृष्टिसे भी ऐसा किसी विश्व जीवनकी कल्पना नहीं की जा सकती, जिसमें ऐक्य तथा वैचित्र्य संश्लिष्ट न हो ।” इस कथनमें भी हरि बाहरी और भीतरी योग लक्षित है । कविने आदर्श और प्रत्युगादी दृष्टिकोणों में केवल धरातलका ही भेद माना है और उन धरातलका परस्पर अविच्छिन्न रूपमें जुड़ा हुआ भी अनुभव किया है । सत्य, शिव मुन्दर मङ्गल तथा कलाका धरातल है, भूल और काम प्रवृत्ति आरम्भताओंका । मङ्गलिकी कविने हृदयकी शिराया में सत्येय लोभ अनुभूति का कथा माना है । ‘प्राग्भा’में सांस्कृतिक समस्याकी और कविने इशारा किया है । उसमें कविकी मानसिक उथल पुथलका थोड़ा बहुत

आभास मिल जाता है। कवि स्वा० विवेकानन्दके सारमर्मित कवय-००० वृत्तिका और लोचन तथा धारतका जीवनदर्शन चाहता है।<sup>१०</sup>—जो अपने युग के प्रभुको प्रतिपाद करना चाहता है। युग-मानव आध्यात्मिक, मानसिक और भौतिक संघर्षको भरपूर संवेक्षित कर सके, यही कविका स्वप्न प्रकट होता है।

‘अग्नि, रहस्य गुं इस तथा, सुभाषणे वशात् युगवाणी और प्राम्थामे कविने हरिकेशमें जो चरितार्थ दुष्ट है, उसीको वह सतीक्षा को खती है। वह कलम चरितार्थ के आध्वनका काल था। हस्तिलिखे कविने बाह्य परिस्थितियों के सुधारपर अधिक ध्यान प्रकट किया है।<sup>११</sup> जबकि एक आलोचकने सन्देहमें ‘युगवाणी और प्राम्थामे’ जो कविने आत्मोत्थितवार्ता निवेद किया है और आत्म-भाव तथा वस्तु-भावके समन्वयपर भी और दिया है,<sup>१२</sup> जो भी इन कृति-योंमें चेतनपर वस्तु-भाव या लक्ष्य प्रभुत्व है। ‘प्राम्थामे’ में चेतन मनकी मीमांसा सदैव उपचेतन मनपर विजय पाना कहा गया है। भीतर-बाहर की कार्य-पाठना ही कविके कामका लक्ष्य प्रकट होता है। ‘प्राम्थामे’ में इसीलिए मोक्षवादिताके साथ सामाजिक विकासका आग्रह प्रकट किया गया है—

“भावनीयिका प्रभु नहीं रे आन वल्लभके समुत्त,

अर्थसाम्य भी मिटा न सकता मानवजीवनके दुख—

आन वृत्तु सांस्कृतिक समस्या अथके निकट उपरिपत

कण्ठमनुष्यको युग-युगकी होना है नरनिर्मित,

विधि साठि यों, धर्मोंको क्षेमा सद्यः समन्वित

गण युगोन्नी नेत्रपताको मानवताये विकसित।<sup>१३</sup>

प्राम्थामे प्रथम कवितामें ही कविने स्पष्ट देखा है—

“जातिवर्गकी, देखिवर्गकी तोड़ भित्तिवां दुर्पर

युग-युगके बन्दीगहले मानवता निकली बाहर।<sup>१४</sup>

इन उद्गारोंमें कवि भेदिवर्गकी भित्तिवां मानवताकी बात संकेतसे दीपना नहीं चाहता; प्रभु उन्हें समाजमें मानवताके विकास-मार्गसे समझ

\* “जोनामें मैंने जीवनकी दिन चरितर मान्यताओंका सम्मन्ध करने का प्रयत्न तथा नवोदय सामाजिकता (मानवता) में उनके सन्तुलित होने की ओर ध्यान दिया है, ‘युगवाणी’ तथा ‘प्राम्थामे’ जहाँकि ‘रहित’ (समग्र) संघर्षको, जो मानवसंघर्षका क्षेत्र है, अधिक प्रभावता दी है।” (‘उत्तराये सुमित्रानन्देन पत्र’)

उसी तरह विलीन करना चाहता है, जिस तरह रक्ताहने प्राणिकों द्वारा आज भारतीय सामन्तशाही रियासतों का भारतीय शासनमें मिथानीकरण हो गया है।

कविने इष्टिकोणका समझनेके बाद हम 'ग्राम्या' की रचनाओंको निम्न विभागोंमें बाँट सकते हैं—

(१) ग्राम दशन (२) ग्राम चिन्तन (३) विविध।

(१) ग्रामदशन में ग्रामाङ्क हरा पुरुष, गल्लक वृद्ध, तरुण आदिका रूप वर्णन तथा उनके रीति रिवाजोंका चित्रण तथा प्रहृति वर्णन है।

(२) ग्राम चिन्तनमें कवि ग्रामोंकी अवस्थापर सहानुभूतिपूर्ण चिन्तन करता है।

(३) विविध—रचनाओंमें ग्रामका बाहरी-भीतरी स्वरूप ही नहीं, ग्राम विषय भी समाविष्ट हैं— जैसे भारतमाता, महात्माजीके प्रति, राष्ट्र गान, सौन्दर्यकला, अहिंसा, आधुनिकता, आदि।

ग्राम दशा में कविनी ग्राम युवती, ग्राम नारी, गाँवके लड़के, यह सुद्धा, धादिवाका नृत्य, ग्राम उपू, ग्राम भो, महान, चमारोंका नाच, कहारोंका दह-नृत्य, सभा के बाद विवाहसम्मेलन, मजदूरोंके प्रति—आदि रचनाएँ आती हैं।

ग्रामयुवतीका चित्र रोमानसे भरा हुआ है। यह किसी विशिष्ट चंचल ग्राम नारीका चित्र प्रभाव है, जिसकी नाज़ोंसे भरी चाल और हँसीपर ग्राम-युवक मंचल मंचल उठते हैं। पनपटपर जलसे भरी गामर खींचते समय खोलीके उभारने साथ उसने भीतर कैसे हुए रमभरे कलशोंकी जो कसमस मीठा होती है, उसका वर्णन यथावत् आदितासे श्रोतप्रोत होने पर भी रीतिशालीन परंपराका अनुगामी है। गाँवोंके सग उन विहार करतो हुई युवतीका चित्र भी ऐसा प्वांचा गया है, म नो झाड़ू शरानो लहरी ग्राम जीवन का रोमानो जीवन लूट रही है। जिन्हें ग्राम जीवनका थोड़ा बहुत अनुभव है वे पतली ग्राम युवतीके चित्रपर अनारवा ही प्रफट्ट करेंगे। यह किसी ऐसी विशिष्ट ग्राम युवती का चित्र हो सकता है, जो एक बार नगरके उच्च स्तर के वातावरणमें रमकर ग्राममें निर्गमन कर दी गई है। कविने 'ग्राम चित्र' शीर्षक कवितामें ग्राम मानवकी 'विपणन जीवन मूल' उल्लेख है। वस्तुतः—

“ये जीवित हैं या जीवनमृत,  
या किसी काल रिपसे मूर्छित।  
य मनुजाकृति ग्रामिक अग्रस्थित,  
स्यावर्ग, विपणन जटिल स्तम्भित।”

अब अग्रस्थित ग्रामिक जीवनमृत दिखलाई देते हैं तो 'ग्राम युवती' शीर्षक



रचनामें ग्रामयुवतीका इठलाते हुए आना और पट सरका, जट खिसका, शर-माई, नमिसं दृष्टिसे उभोभोके शुभवट देखनेका चापल्य प्रदर्शित करना कहीं तक तथ्य-संगत है ? इतना ही नहीं, उसमें कविने रोमाञ्चके प्रति तन्मादक भावना भी आरोपित की है। वह कानोंमें गुड़दल आदि फूलोंको खोंस, हर-सिंघार से कच-सँवार चन-विहार भी करती है और मेड़ोंपर 'उर मटका' और 'कटि लचका' कर खाती जाती भी है। बेचारी ग्राम-नारी, कविके शब्दोंमें, लुधा और कामसे चरमर्थादित रहती है—

“कजिम् रतिकी है नहीं हृदयमें आकुलता  
उहाँपतन करता ठसे भाव-कलित मनोऽ॥”

फिर भी उसे 'ग्राम-युवती' में अत्याधिक कामुक चित्रित कर उसने अपने कथनोंमें विरोध प्रदर्शित किया है। (ग्राम्यामें ऐसे परस्पर विरोधी उद्गार ग्राम्य प्रसंगोंमें भी दिखलाई देते हैं।) 'गांवके लड़के' शीर्षक रचनामें कविने प्रथम आठ पंक्तियोंमें उनका समान्य शब्द चित्र अंकित कर दिया है—

“मिट्टीसे भी मटमैले तन  
फटे, कुचैले, जीर्ण वसन—

... ..  
कोई खगिहत, कोई कुपिहत  
कृश्याहु परलियाँ रेखांकित  
टहनी-सी टाँगें, बड़ा पेट  
देहे-मेहे विकलांग घुसित

... ..  
छोटते धूलिमें चिरपरिचित॥”

इन्की देखकर कवि चिन्तामें मोंग जाता है—

“मानव-प्रति मानवकी विरक्ति”

बुद्धेका चित्र भी यन्मानुस-सा लगता है। उसकी हड्डियोंके टाँचेपर चिपटी सिंघुड़ी चमड़ी और सूखी ठठरीसे लिपटी हुई उभरी-ढोली नसों किसके हृदयमें काली नारकीय छायाछोड़ नहीं ब-यगी ? 'ग्रामयधू' जब पतिते घर जाती है तब उसके रोने-विलम्बनेके व्यासार्चने कवि केवल एक रुद्धि मानता है ! यहाँ भी कविने ग्राम्य जीवनकी परस्परमें अभावधानी की है। रेलगाड़ोंमें ग्रामयधू बैठती है और गाड़ी जैसे ही 'भरभर' चल देती है, कविका कथन है—

“चलताती धनि पतिसे हँसकर...  
रोना-गाना यहाँ चलन-भर॥”

यह दृश्य भी नागरी नायिकाका प्रतीति होता है जो पूर्वरागसे रजित होकर गंधू बनी है और उदयन समय माँ, मौसी, सखियासे इदनका अभिनयकर छम से गाड़ीमें बैठ गई है। पूर्व रागके प्रभावमें शायद नागरी नायिका भी पतिसे गाड़ी चलते ही हँस हँसकर बातें नहीं करेगी। फिर ग्राम नारी जो अपरिपक्व अस्थायीमें हो कंधू बनती है और अपने भागी पातके विषयमें प्रायः अज्ञात रहती है अपने परिग्रहोंसे प्रथम बार विजुष्टने ही 'मूठे आँसू' (Crocodile Tears) नहीं बहायेगी, रोनेका अभिनय नहीं करेगी। या स्टेशनपर विदाईका, गह्रा दृश्य सजीव है, वास्तविकतासे अंतः प्रोन है।

'मजदूरोंके प्रति' शीर्षक रचनामें चित्र चिन्तन दोनों हैं। कवि को मजदूरानी इच्छित प्रिय है कि उसे 'कामका लाज' नहीं छूता। उसका रूप देखिए—

“सरसे आँचल सिसका है धूल भरा जूरा—

अधखुला घटा —दोती तुम सिंगर घर कूड़ा

हँसता, बतलाती, सहोदरा-सी जन-जनसे

योग्यता का स्थाय्य मकलता आनन्द-सा तनसे।”

कवि उसने कचुकी रहित शरीरको देखकर कहता है—

“तुमने जिन तनुरी गुच्छ कचुकाँफो उतार,

जगके हित खोल दिये नारीके हृदयद्वार।”

'ग्राम्या' में जब हम चंचल युवती, सौम्य प्रौढा नारा, वृद्ध और बालकका रूप-वर्णन पाते हैं, वहाँ हमारी उत्कृष्ट ग्रामकी उस वृद्धा नारी को भी देखनेके लिये जाग्रत हो जाती है जो खेतों, पालिहानों और घरीके कोनेमें बसोड़ी नानी बनकर कहानी कहती है और तरुणियोंकी साथ बनकर उनपर शासन करती है। पर ग्राम्या में उनका चित्र नहीं मिलता।

ग्राममें धोवियाँ, चमारा और कढ़ाईके नृत्याका चलन नृत्यमयी भाषामें आँपाके सम्भ्रुत दृश्य लाँच देता है। धोवियोंमें जब 'छन छन छन छन' गुन-रिया नाचने लगती है तब दर्शकका मन सहज ही हर लेती है। यात्राका वर्णन कानोंमें जैसे वायु घुमि भर रहा है—

“उड़ रहा ढोल धाधिन, धाधिन,  
ओ हूँफ घुड़हता टिम, टिम, टिमा,  
मजीर खनकते पिन पिन-पिन ”

किन्तु जब हम यह पढ़ते हैं—

“पट्टाता लड़गा लहर लहर  
उठ रही ओदनी पर फर फर  
नालीने बन्दुक रहे उभर,  
(स्त्री नहीं गुजरिया वह है गर)

तब गुजरियाके नृत्यसे उत्पन्न होनेवाला सहज श्रृंगार उसे नरके रूपमें जानकर रसाभासमें परिणत हो जाता है। गुजरियाका नर-रूप प्रकट हो जानेपर कवि 'हुलस गुजरिया हरती मन' गाता जा रहा है और नारी-रूप नरको उरकी अतृप्त वासनाका आलम्बन बनाता जा रहा है। यह अप्राकृत व्यापार चिनोना-सा प्रतीत होता है। अधिक-से अधिक रहस्योद्घाटनके पश्चात् गुजरियाकी छन-छन-छन-छन मुद्रा हास्यका आलम्बन बन सकती है—श्रृंगार का नहीं। घोलोंके कन्धुक उभारकर अपना असली रूप प्रकट करने बाद गुजरिया चतुर (?) हो बनी हुई है। यदि "फहरतां खहंगां लहर-लहर...हुलस गुजरिया हरती मन" पंक्तिर्था कविताके अन्तमें आतीं तो रहस्योद्घाटन अधिक उपयुक्त होता और औरुप्य, हास्य आदि भावोंका सहज संचार सम्भव होता। सम्भवतः ग्रामयात्रियोंके असंस्कारी मनको प्रकट करनेके लिये कविने यह असंस्कारी चित्रण किया है। कहरोंके रुद्र-नृत्यमें कविने नृत्य-दृश्यका शब्द-चित्र नहीं खोचा है, उसने नृत्यसे उत्पन्न प्रभावका ही वर्णन किया है। यही कारण है कि इस कविताकी भाषामें चमारोंका नाच और धोषियोंका नृत्य-जैसी सहज गति नहीं है, वह चिन्तनके भारसे आक्रान्त है। 'नदान' शीर्षक कवितामें मकर-संक्रान्तिके पर्वपर कई कोस पैदल चलकर आनेवाले जन-पुर्मा-जकी पर्ग-यात्राका वर्णन है। ग्राम-स्त्रियों शरीर भर्में अनेक छोटे-मोटे आभूषणोंको गसकर चली जा रही हैं—

लड़के-गन्धे, वूढ़े, जवान—सभी हँसते-चलते, गाते चले जा रहे हैं। कवि इनके इस दृश्यको देखकर यह तो मानता है कि इनमें अगाध विश्वास है परन्तु इनमें नये प्रकाशकी कमी भी वह अनुभव करता है। इस कारण इनमें नव-वस्त्र नहीं पाया जाता। किं भा कवि कहता है—

“ये छोटी वस्तीमें कुछ लस  
भर गये आज जीवन-स्पर्श  
प्रिय लगता बन-गण्य सम्भोजन।”

कवि नवल प्रकाशसे सम्भवतः बोद्धिकताका आशय लेता है। यदि जीवन-स्पर्शन भरनेवाले इन ग्रामीणोंमें नवल प्रकाश भर जाता तो अगाध विश्वासके साथ पर्थ-नदानकी यह उल्लासमयी धूम कहीं दीख पड़ती? वे तो ऐसा कि कवि कहता है, आज नित्य-कर्म-बन्धनसे छूटकर अपनेको सचमुच मुक्त अनुभव कर रहे हैं। नदानके द्वारा पुण्यार्जन करनेके विश्वासर कवि व्यंग्य भी करता है। इस प्रकार केवल वस्तु-वर्णनसे कवि को सन्तोष नहीं है, वह सुधारकी भाँति टीका-टिप्पणी भी करता जाता है।

ग्राममें 'सव्याके बाद' ने विभिन्न दृश्य हमें सचमुच ग्रामोंमें ले जाते हैं। जिस प्रकार नगर जीवनमें अमृत्य, अनाचार, छल और कपटकी हाट खमी रहती है, उसी प्रकार देहातोंमें भी मानव मनकी यही दुर्बलता दृष्टिगोचर होती है। कविका यह कथन सत्य है कि दरिद्रता पाषाणकी जननी है विशेषकर इस ग्राम-प्रधान युगमें। 'दवास्वप्ना' में कवि मनोहर सतत 'द्रुमोक्षी' कायमें 'विहग कीदोंके' सी सी स्वरोके बीच छिपकर बस जाना चाहता है—

वहीं वहीं, जो करता, मैं जाऊँ छिप जाऊँ,  
मानव जमके कन्दनसे छुटकारा पाऊँ।  
प्रकृति-जीवमें ज्योम खगोंके माने पाऊँ,  
अपने बिर स्नेहातुर उरकी व्यथा भुझाऊँ।

'ग्रामाद' ने भी 'ले चल मुझे भुलाया देकर, मेरे 'नाविक' धीरे-धीरे' में इस भावनाकी उद्भावना की है। वन सरोवरके विभिन्न दृश्योंका सूक्ष्म वर्णन इस कवितामें पाया जाता है। रामनरेश त्रिपाठीके 'गणिका' की 'कामना' भी दिवास्थानमें लहरा रही है। 'ग्राम भी' का प्रकृति वर्णन सुभावना है, कविके सूक्ष्म निरीक्षणका परिचायक है—

पीले - मीठे अमरुदामें  
अब लाल चित्तिर्पा पड़ी,  
पक गये सुनइले मधुर बेर;  
आँवलेसे तरुकी डाल उड़ी,  
लहलह-पालक महमह घनिया,  
लोकी आँ सेम फलों कीली।  
मलमली टमाटर हुए लाल,  
मिरचोंकी बड़ी हरी-पैली।

यह दृश्य शीतकालका है, इसने पूर्ण कविने वर्तनके फलों का संख्या-गणना की है। यों खरड खरड रूपमें ग्राम भी वर्णन किया गया है। श्रुत क्रमसे यदि वर्णन किया जाता तो कविताका सम्मिलित प्रभाव अधिक आकर्षक होता। धान्य, पल और पशुधन ने दृश्य 'ग्राम भी' की विशेषताये हैं। ग्रामके प्राकृतिक दृश्योंके अतिरिक्त कविने स्वतन्त्र रूपसे भी सामान्य प्रकृति चित्र, अकित किये हैं जिनमें शुद्ध प्रकृति वर्णन तो नहीं है पर दृश्यखण्ड चित्रणके साथ कविने अपने चिन्तनका तथै भी उममें सम्मिलित कर दिया है। उदाह, रणाय 'म्बीड पीक प्रति' कविके निम्न उद्गार, उनकी अन्तर्भावनासे रचित है—

‘तुम वधुओं-सी अवि ! सलज सुकुमार !

शयन-कक्ष, दर्शन - रहकी मृगार-!

उपवसके यत्नोसे पोषित,

पुष्प-पात्रमें-सोमित, रक्षित

कुम्हलाती जाती हो तुम निज शोभा ही के-भार

कुल वधुओं-सी अवि ! सलज सुकुमार !”

सौन्दर्यकलामें भी कवि पञ्चाक्षर, वरवीना, डिबाँयस, पेज़ी, पापी, साक्षर, श्ल्यूवैटम आदि विदेशी पुष्पोंकी क्यारीमें फूलोंके नाम मात्र गिनाकर आत्म-चिन्तनकी अवस्था में पहुँच जाता है। हम यह नहीं समझ सकते की ग्राम्यामें लहाँ भारतीय ग्राम-जीवनको प्रस्तुत करनेका संकल्प किया गया है, इतने अधिक विदेशी फूलोंके वर्णनमें किस सौन्दर्यकलाका उद्घाटन हुआ है ? उनका क्या प्रयोजन है ? अनेक नागरिक भी इन फूलोंके नाम और गुणोंसे अपरिचित हैं, उनकी विशेषता दू-दूनेके लिये उन्हें विशिष्ट कोषोंको देखनेकी आवश्यकता है। सम्भवतः व्यापक मनुष्यत्वकी शिक्षा देने के लिये कावने हमारे ग्रामोंमें इन फूलोंके उद्यानोंकी आवश्यकता अनुभव की हो। उस समय कविको राष्ट्रीयताका विकासविश्वात्माके एकीकरणमें, सम्भव है, बाधक प्रतीत होता हो। परन्तु आज, ‘उत्तरा’ तक पहुँच कर कवि दूसरे रूपमें सोचने लगता है। वह कहती है—‘देश प्रेम अन्तराष्ट्रीयता या विश्व प्रेमका विरोधी न होकर उसका पूरक है।’ विभिन्न देशोंको, अपने मौलिक व्यक्तित्वकी रक्षाका, कवि उपदेश देता है। यदि सौन्दर्य-कलामें भारतीय फूलोंकी नामावली ही गिना दी गई होती, तो हमारी आँखें उन्हें देखते-नरखनेके लिये कम-से-कम उत्सुक तो हो ही जाती। इस तरह हमारा राष्ट्र-प्रेम अमृतत्व रीतिसे कवि जागृत कर सकता। कविका वर्तमान दृष्टिकोण हमें अधिक स्वस्थ और प्रकृत प्रतीत होता है। आत्मोन्नतिके अभावमें परोक्ष सचमुच सम्भव नहीं।

गंगा-धाराका सामान्य सट-रेखा-चित्र अपनेमें पूर्ण है। ‘खिड़कीसे’ में कवि मिश्राके प्रथम प्रहर में—पूनीकी उज्जाली में—प्रकृतिके भिन्न भिन्न दृश्य देख रहा है, कहीं क्षितिजतक आस्रवन सोया हुआ है, आकाश में ग्रह-नक्षत्र और तारुलोक की शोभा भुग्व कर रही है। ‘ऐसे स्निग्ध’ वातावरण में कवि अनुभव करता है।

“आज अनुन्दरता, कुसुमता मयसे ओम्भल,

सब कुछ सुन्दर-ही-सुन्दर, उज्ज्वल-ही उज्ज्वल।”

ग्राम्यामें ग्राम-दृश्योंके अतिरिक्त ग्राम्यावस्था पर कविके सहानुभूतिपूर्ण चिन्तनके रूप भी मिलते हैं। कभी-कवि ग्राम-वास्तवोंके अज्ञानपर लुब्ध होता

है, कभी उनके महित पशुपुत्र्य जीवन में उसे व्यथा होती है। माध्यवादी कवि-  
माकी तरह यह भी उनके मूँगे उदर, नग्न तन एवं अकाल वृद्धत्वका  
उल्लेख करता है—

“जहाँ दैन्य ब्रजर अस्तस्य जन, पशुपुत्र्य स्त्रिय करते यापन  
कीड़ासे रंगते मनुब शिशु, जहाँ अकाल वृद्ध है यौवन ।”

यद्यपि ग्राम जनता का जीवन कर्म काण्ड तथा रुढ़ि का घर बना हुआ है तो भी  
कवि कहता है—उसमें सभ्यताओं का युग युगका इतिहास संवित है। मनुष्यत्वके  
मूलतत्त्व उनमें ही अन्तर्निहित हैं और मायी संस्कृतिके उपादान भी वहीं भरे हुए  
हैं। ‘ग्राम’ शीर्षक कविता में कवि ग्रामवासियों को अज्ञानके कारण मूल संस्कृति  
के रक्षक मानता है, इस दृष्टिसे ग्रामवासी आर्य संस्कृतिकी पंखरा की अनुप्राण  
बनाये हुए हैं। फिर भी कविने उसने अविद्यात्मक के लिए उनपर सहानुभूति की  
छाया कई प्रसंगों पर नहीं डाली है। ‘ग्रामचित्र’ शीर्षक कविता में “अन्न घर-  
पीडित अमध्य, निबुद्धि” ग्रामवासियों को लक्ष्य कर कवि कहता है—

“यह तो मानव लोक नहीं है, यह है नरक अपरिचित  
यह भासकी ग्राम-सभ्यता संस्कृतिसे निर्यामित ।”

ये आँखें जमींदार और किसानके हिसापूर्ण मंगलकी करुण कहानी कहती  
हैं। ‘देवा-दर्पण’ ने गिरा विमानकी गृहिणीका महाप्रवाण गड़की क्या दशा  
कर देता है। बोलचाल द्वारा विघरा बहूक लाख लुटेरों के दुर्गमों छूटकर  
उसकी आत्म हत्या का दृश्य आदि कविकी सज्जल सहानुभूतिसे सम्राण है।  
ऊपर कहा गया है, कविने ग्रामीणोंको उसकी अत्यन्त दयनीय अवस्था और  
आधुनिक सभ्यतासे बीमा दूर देखकर नरकका कीड़ा कहा है।

‘ग्राम देवता’ में उसके अपरिवर्तनशील रुढ़िवादी स्वभावके प्रति कुछ कला-  
दृष्ट व्यक्त करते हुये कवि कहता है कि वह एक दिन दूर नहीं है जब समस्त  
विश्व मानवताकी एक मात्र संस्कृतिकी स्वीकार करेगा और नव मानव संस्कृ-  
तिमें जातिवर्गका क्षय हो जायेगा। मानवता देश-कालके आश्रित नहीं रहेगा।  
अब मानवीय चेतना नव संस्कृतिके बसनोंसे विभूषित होगी, भूतकालीन सारी  
रीति-नीतियाँ जन मरणमें ध्वंस और जोन हो जायेंगी और मानव आत्मा  
बन्धनसे मुक्त हो जायेगी। \* कवि बुद्धिवादी होने हुये भी आस्तिकतासे रहित  
नहीं हो गया है। उसकी वर्तमान काव्य साधना पूर्व कथन के अनुसार निम्न दो  
पंक्तियोंमें स्पष्ट हो जाता है। वह जगत्के सृष्टासे विनय करता है—

“उपचेतन मननर विजय पा सने चेतन मन

मानवकी दो वह शक्ति पूर्ण जाके कारण ।”

कवि जाति विद्वेष, वर्णगत रक्तिम समरका अन्त चाहता है और सब मनुष्योंको संस्कारी, स्नेही, सहृदय बनाना चाहता है जिससे सब राष्ट्र मिलकर एक हो जाय और मानव मानवमें भेद न रह जाय। यही ग्राम्याकी रचनाओं में व्यक्त कवि चिन्तन का सार तत्त्व, विरोधपूर्ण उक्तिबोके विद्यमान होते हुये भी जान पड़ता है। कवि मूल मटककर, भौतिकताकी चकाचौंधसे ऊबकर पुनः अपनी आत्माके प्रकाशकी खोजमें अन्तर्मुख हो जाता है।

ग्राम्यामें हमने कुछ रचनाओंको विषयकी दृष्टिसे विविधकी श्रेणी में रखा है। उनमें भारतमाता, चरखा गीत, महात्माजी के प्रति, राष्ट्र-मान, कला के प्रति, स्त्री, आधुनिका, नारी, १९४०, संस्कृतिका प्रश्न, बापू, स्वप्न और सत्य, उद्बोधन, नव-इन्द्रिय, बन्धी आदि प्रमुख हैं।

‘भारत माता’ में ‘सच्चा भारत ग्राममें बसता है,’ उक्तिके अनुरूप भावना व्यक्त की गई है। उसके अपने घरमें ही प्रवासिनी बननेका दैन्यरूप कविको विकल बना रहा है—

“तीस कोटि सन्तान न.न तन, अर्धक्षुब्ध, शोषित निरस्त्र जन।  
मूढ़-असम्भ, अशिक्षित, निर्धन नतमस्तक त्रस्त निवासिनी।  
भारतमाता ग्रामवासनी।”

\* सांस्कृतिक विकास पथपर, गांधीवादी होते हुये भी, कवि भौतिक विज्ञान की जीवन विकासके लिए आवश्यक समझता है—

“सलकार रहा जगको भौतिक विज्ञान आज,  
मानवको निर्मित करना होया नव समाज,  
विद्युत् औ वायु करेंगे जन निर्माय काज,  
सामूहिक मंगल हो समानः समदृष्टि राम।

परन्तु ग्राम्या हीमें ‘बापू’ शीर्षक रचनामें कविकां भौतिक विज्ञानके साधनों में विश्वास नहीं। वह कहता है—

“सेवक है विद्युत, वायु, शक्ति, धन बल नितान्त  
फिर क्यों जगमें उत्पीड़न, जीवन यों अशान्त ?”

इस कवितामें कवि नवसमाजकी निर्मितिके लिए माशों का नवोन्मेष चाहता है सभी मानव-उरमें मान्यताका प्रवेश सम्भव है। अहिंसाके सम्बन्धमें कवि महात्माजीसे सहमत नहीं प्रतीत होता—

बंधन बन रही अहिंसा आज जनोके के लिए

वह मनुजोचित निश्चित कब (?) जब जन हो विकसित।

‘राष्ट्र गान’ में कोटि काटि भमनीची-सुनोका नमन है, ओ शत-शत करठो’ से जन-सुगका स्वागत कर रहे हैं। अहिंसा अथवा जनका मनुजोचित साधन म नते हुये भी रक्त विषय पत्रको भी स्मरण किया गया है। राष्ट्र की प्राकृतिक भौगोलिक प्रति उल्लास कविके प्रायः सभी राष्ट्र-गानों में मिलता है। ‘रतमङ्ग’ में मनके पुराने संस्कार-रुतों पले पत्तोंको झुलनेका अग्रह किया है। ‘उद्बोधन’ में भी कविने वही पुराना राग अलगा है। कूट, रीत, आचारों के प्रति—प्राचीन संस्कृतियों के जड़ बन्धनों के प्रति—जीम अनास्था प्रकट की है और मानववाद का स्वर झकृत किया है।

संक्षेप में प्राग्धा की प्रायः सभी रचनाएँ प्रवादात्मक हैं। इसलिये उनमें पुनरुक्ति का मरमार है। स्पष्ट स्पष्टार भारतीय प्राचीन सभी प्रकारकी पुरातनता के प्रति उनमें घात असन्तोष व्यक्त है। कवि वर्णभेद, जातिभेदको दूर कर नव-मानव समाजकी रचना करना चाहता है। इसके लिए उसके सामने दो मार्ग हैं। एक मार्गसंका, जो बाहरी सर्तों के द्वारा समाजकी वर्तमान स्थितिको एकदम पलट देनेका हामो ह और दूसरा मार्गसंका, जो व्यक्तिके भीतरी परिवर्तन द्वारा समाजका नया निमाण चाहता है। कवि कभी भीतिकता-मार्क्सवादकी ओर झुकता है और कभी मार्क्सवाद आध्यात्मिकता को ओर। प्राग्धा का अवस्था तक कविका मन डीवाडोल ही रहा है। भीतरी और बाहरी संघर्षों में ही उलझा रहा है। कविराज प्रगतिवादियोंने अस्थिरताका दोषारोपण किया तब कविने उत्तराकी भूमिकामें अरना यह विरवास प्रकट किया कि लोक-संगठन तथा मन, संगठन एक दूसरेके पूरक हैं, न कि वे एक ही युगके चेतनाके बाहरी तथा भीतरी रूप हैं और इस तरह आना बाह्यमें अर्थ-तरकी (कवि भूमिकी) और लौटनेका समर्पण किया। हम पन्न के इस कथनको सचमुच विधाविनयाके उद्गार नहीं मानते, जब वे लिखते हैं कि “मुझे अपनी किसी भी कृतिसे सन्तुष्ट नहीं है। इसका कारण शायद मेरी बाहरी भीतरी परिस्थितिके बीचका असमन्वय है।

प्राग्धा की रचनाओंमें, परलोक के काव्य सौन्दर्यका बहुत कम रस पाया जाता है। कवि स्वयं स्वीकर कहता है कि प्रायः जीवनके साथ घटकर ये कविताएँ नहीं लिखी गई—“इनमें गाठकोंको प्राग्धा के प्रति केवल बौद्धिक सहानुभूति ही (१) मिल सकती है।” बौद्धिक सहानुभूति से हृदय कब भीग सकता है !